

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Bc. Sofia Tocar

Tradiční technika vyšívání v současném umění

Traditional Technique of Embroidery in Contemporary Art

Praha 2017

Vedoucí práce: Mgr. Zuzana Štefková, Ph.D.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů. V Praze, dne 4. srpna 2017

.....

Sofia Tocar

Klíčová slova (český)

Vyšívání, textilní umění, feminismus, aktivismus, současné umění, střední a východní Evropa

Klíčová slova (anglicky)

Embroidery, textile art, feminism, activism, contemporary art, Central and Eastern Europe

Abstrakt (český)

Diplomová práce se zabývá tradiční textilní technikou vyšívání v kontextu současného umění a zkoumá jakým způsobem se tato rukodělná technika proměnila od dob svého vzniku po současnost. Historický vývoj ukazuje na nevyhnutelný vztah mezi uměleckou technikou a dějinami žen západní společnosti, ve kterých se vyšívka snažila o udržování stereotypu feminity.

Ve dvacátém století vyšívka a spolu s ní i další textilní techniky nabyly nové subversivní vlastnosti, která umožnila zahájení společenského dialogu skrze umění. Můžeme ji vidět jako součást veřejného prostoru v podobě transparentů během demonstrací nebo kraftivistických intervencí v ulicích měst. Má snahu se odpoutat od stereotypů a stát se dostupnou technikou, ve které je umělecký proces stejně důležitý jako konečné dílo.

Tvorba současných umělců ukazuje proměnlivou pozici textilního umění, které již nelze vnímat jako pouhou odnož uměleckého řemesla, neboť se stalo v aktuální umělecké produkci samostatným a hojně využívaným vyjadřovacím prostředkem.

Abstract (anglický)

The present master's thesis discusses the traditional textile technique of embroidery in the context of contemporary art and analyses the way in which this craft technique has evolved from its invention to this day. The historical development points at the inevitable link between this artistic technique and women's history in Western societies, where embroidery strove to maintain stereotypes on femininity.

In the twentieth century, embroidery as well as other textile techniques take on a new, subversive quality which enables the beginning of a social dialogue through art. It becomes a part of the public space in the form of banners in demonstrations or craftivist interventions in city streets. It tries to free itself from stereotypes and become an accessible technique for which the artistic process is as important as the finished piece.

The work of contemporary artists reveals the shifting position of textile art, which cannot be considered as a simple offshoot of artistic craftsmanship for it has turned into an autonomous and widely used medium of expression in current artistic production.

Obsah

1. Úvod	6
2. Dějiny vyšívání. Umělecká díla a jejich autor	9
2.1. Textilní umění ve středověké kultuře	11
2.2. Rozkvět gobelínové produkce	14
2.3. Zdomácnění jehly a niti. Vyšívání jako mravní záliba	16
2.4. Výšivka součástí moderního umění	24
3. Výšivka dvojí tváře. Aktivistická poloha	27
3.1. Quilt jako vypravěč ženských dějin	29
3.2. Výšivka jako zbraň v zápasu proti patriarchátu	30
3.3. Kraftivismus jako umělecká alternativa	32
4. Společenský dialog jehly a niti	35
4.1. Výšivka ve feministickém umění	35
4.2. Vyšívání jako forma kolaborativního umění	39
4.3. Zastoupení textilu na benátském bienále 2017	40
5. Výšivka ve středo – a východoevropském kontextu současného umění	43
6. Závěr	69
7. Prameny a literatura	71
8. Obrazová příloha	v příloze
9. Seznam vyobrazení	v příloze

1. Úvod

Vyšívání je uměním jehly a niti – nástrojů, které předcházely vynález tužky a štětce, a proto může být považováno za jednu z nejstarších uměleckých technik rozvíjenou u většiny starých kultur jako byl Egypt, Babylonská říše a antické Řecko. Sloužila především k ozdobě látek a oděvů, které plnily ochrannou, reprezentativní a zároveň estetickou funkci. Všechny tři obsahy jsou mezi sebou propleteny a navzájem ovlivněny stejně jako rozmanité techniky textilního umění, a proto pro mě není cílem zkoumat jenom výšivku, aniž bych zohlednila i další techniky. Příběh textilu přímo souvisí s dějinami lidstva a vývojem naší civilizace, a proto bych chtěla naznačit jeho místo nejenom ve výtvarném umění, ale i jeho vliv na další disciplíny jako jsou dějiny kultury nebo sociologie. Ve své práci se pokusím o představení výšivky jako kulturního fenoménu, který vychází z umělecké výtvarné tradice.

Název méj diplomové práci zní *Tradiční technika vyšívání v současném umění*, pro níž jsou slova tradice a současnost stejně významná, poněvadž dialog mezi novým a starým je nezvratným procesem, jak nasvědčuje kontinuální příběh dějin umění. Je pro mě důležité pokusit se určit postavení výšivky v současném umění s ohledem na její předchozí kulturní a umělecký vývoj. Čím je dnes technika po dlouhá léta spojovaná s ženskou ruční prací, která se ocitla v pozici mezi uměním a řemeslem, kde jí nejčastěji byla určena doplňková dekorační funkce? Je dosud součástí původního kontextu, který určuje formu, nebo se výšivka vydala jinou cestou, jež ji osvobodila od tradičního předurčení? Začínám psát svoji diplomovou práci, protože cítím potřebu tyto proměny zachytit a pochopit, jaké procesy v umění a společnosti k tomuto postavení výšivky vedly.

Můj osobní zájem o výšivku v kontextu dějin umění vznikl pro přečtení knihy *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*¹ napsané v roce 1984 kunsthistoričkou a psychoanalytičkou Rozsikou Parker. V průběhu staletí, od raného středověku až po polovinu dvacátého století, ukazuje na nevyhnutelný vztah mezi uměleckou technikou a dějinami žen západní společností, ve kterých se výšivka snažila o udržování stereotypu feminity. Autorka vychází z čerstvě koncipované feministické teorie a ukazuje, že umění není samostatnou disciplínou, ale vzniká s ohledem na procesy probíhající ve společnosti.

¹ PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. New ed. New York: I. B. Tauris, 2010

První kapitolu jsem pojala klasickým způsobem, podobně jako v knize Rozsiky Parker, a chronologicky jsem v ní popsala vývoj umělecké techniky s ohledem na genderový kontext, počínaje slavnou érou Opus Anglicanum, přes výrobu renesančních a barokních tapisérií až k modernismu, který se snažil přehodnotit role umění. Předcházející umělecké hnutí Arts&Crafts, jehož posláním bylo smazat hranice mezi uměním a řemeslem, stálo u zrodu nového uvažování o umělecké výrobě. Jejich rukodělná výroba zahrnující tapisérie a výšivky, odkazovala k postupu práce ve středověkých dílnách, čímž tvořila protiklad soudobé průmyslové výrobě. Ideje hnutí, které se zformulovaly na konci devatenáctého století, zanechaly hlubokou stopu a mají dopad i na současné uvažování o ruční práci umělecké nebo řemeslné.

Autorství uměleckých děl a jeho specifikům pro textilní umění a výšivku, je další částí první kapitoly. Naznačuje, že tzv. vysoké a nízké umění, nebo řečeno jinak, profesionální a laické, je vázáno na rozdělení mužské a ženské sféry působení ve společnosti. Výšivka vyrobená rukou ženy neměla stejnou funkci nebo hodnotu jako dílo z profesionální dílny. Ve své práci neodděluje tyto dvě vrstvy, a věnuje pozornost výtvarným dílům vytvořeným v domácnosti, obvykle v dějinách umění přehlížených. Amatérská rukodělná práce bývá často kolektivní aktivitou, jejíž prostřednictvím vzniká druhá stránka výšivky, sociální.

Přesahu výšivky do společenského života je věnovaná druhá kapitola, ukazující, jakým způsobem je umělecká technika schopna zasahovat do politického a aktivistického dění. Ukazuje souvislosti mezi tradiční technikou quiltu, které se věnovaly černé Američanky, a následující organizovanou kampaní za volební právo žen. Pečlivá společná práce nad prošivanou dekou zobrazující příběhy autorek je podkladem pro revoluční snahy, kterých se ujalo hnutí sufražetek začátkem dvacátého století. Rukodělná práce dokázala propojit ženy mezi sebou a přetvořit tradiční umělecké techniky ve výtvarný jazyk odporu. Ručně sešité a vyšívané transparenty se staly symbolickou zbraní boje za vlastní práva. Poslední část kapitoly prezentuje fenomén kraftivismu, hnutí, které obsahově navazuje na první a druhou vlnu feminismu, a snaží se propojit umělecká řemesla a aktivismus. Je zároveň úspěšným pokusem o tichý protest, jehož hlavním nástrojem je jehla a nit.

Třetí kapitola tematicky navazuje na předchozí dvě a pojednává o druhé vlně feminismu, jejím uměleckém projevu s důrazem na textilní umění. Feministické umělkyně se snaží zviditelnit skutečnost, že osobní život znamená život politický. Pomocí textilu a výšivky

vytvářejí díla zkoumající vztah mezi domácí a veřejnou sférou, kde první se jeví produktem druhé. V této kapitole jsem věnovala pozornost i nejvýznačnějším uměleckým dílům je *The Dinner Party*, vytvořena skupinou umělců společně s Judy Chicago a série *feminae* od Miriam Schapiro. Jejich tvorba je poctou ženám a tradičním textilním technikám a zároveň feministickým prohlášením, naznačujícím změny ve společnosti.

Umění sedmdesátých let se vyznačuje postupem zpochybňujícím postavu autora, příbuzným feministickému pohledu, upozorňujícím na nerovnoprávnost pozici žen a mužů, v uměleckém a politickém světech. Výšivka, šití nebo pletení se jeví jako vyhovující techniky pro kolektivní umělecké projekty, které dokážou sjednotit mezi sebou jedince na základě společné umělecké činnosti (skupinu nemusejí tvořit vyškolení umělci). Umění spolupráce navazuje na společenské aktivity, které jsem zmiňovala v souladu s chronologickým vyprávěním, a proto vystupuje jako nejúspěšnější směr pro současné uplatnění výšivky na umělecké scéně. Jako výstižný příklad uvádím letošní přehlídku benátského bienále představující řadu historických a nových kolaborativních projektů, jejichž spojující linkou je textil.

Poslední kapitolu jsem se rozhodla pojmut jako praktickou část své diplomové práce, ve které jsem navázala kontakty s umělci tvořícími pomocí vyšívání a jiných textilních technik. Své současné bádání jsem se rozhodla omezit na umění vznikající na území střední a východní Evropy, především z metodologického (umělecká scéna vázaná na určitý společenský kontext) a praktického (rozsah diplomové práci) důvodu. Pomocí rozhovorů jsem se snažila pochopit souvislosti vznikající v tvorbě jednotlivých umělců, najít odlišnosti a určit směr, kterým se vydala tradiční technika vyšívání v průběhu posledních let nového milénia.

2. Dějiny vyšívání. Umělecká díla a jejich autor

Pravděpodobně před 27 tisíci lety² člověk poprvé zhotovil jehlu z rybí kosti nebo kosti jiného zvířete, a ta stála u zrodu šití a vyšívání. Do dnešních dnů prošla jehla určitými změnami, protože se vyrábí z kovu, ale forma a funkce jehly zůstaly stejné od momentu jejího vzniku. Spolu s vynálezem jehly se rozšířila výroba provazů a šňůr z vláken, s kterými bylo pak různě manipulováno – svazovaly se, pletly do sítí a tkaly do oblečení. U zrodu všeho stal experiment – často díky ženám, které se o tento proces staraly, a tak vznikly pytel, košile, koberec, byla zahájena textilní produkce a s ní se rozvíjela i celá lidská civilizace.

Textil je zapojen téměř do všech kulturních aspektů – technických, ekonomických, sociálních a uměleckých od samých počátků lidských dějin. Výsledkem je, že textilní předměty, nástroje pro jejich výrobu a lidé, kteří se tímto procesem zabývali, tvoří symbolický systém věcí.³ Na jednu stranu – mnohoznačnost, na druhou – symboličnost i propletení s lidským životem je jedinečným podkladem pro umění, v němž textil není jenom látkou fyzickou, ale i obsahovou.

Mýty, Homérův epos, biblické spisy jsou plné zmínek o tkalcovství, oděvu, nitích a jehlách. Jsou to určité symboly, s jejichž prostřednictvím příběh nabývá smyslu a přibližuje čtenáři děj a postavy. Zároveň literatura tvoří historický podklad pro pochopení a dokumentování vývoje textilních technik a nástrojů (zdroje hmotných důkazů pravěkého textilu jsou dnes hodně limitované), například vynálezu tkalcovského stavu⁴

Homérovo dílo, napsané před třemi tisíci lety, tvoří jeden z prvních literárních spisů, bez kterých by neexistovala západní kultura v podobě, jakou ji známe dnes. Všechny aspekty ve vyprávění jsou důležité, a to včetně popisů interiérů a působení vedlejších postav. Textil vpletený do příběhu Iliady a Odyssea se často stává středem pozornosti, je popsán jako bohatství, které se obětuje bohům, jako dar pro ctěného přítele nebo výkupné pro nepřítele.⁵

Tkaní je atributem života ženských postav v Homérových příbězích. Překrásná Penelopa, manželka Odyssea, je dnem i nocí u tkalcovského stavu, který ji jako jediný spojuje

² MAŠÍNOVÁ 1997, 4

³ BEAUDRY 2007, 5

⁴Podle posledních průzkumů historiků textilu *tkalcovský stav vertikálního typu, používaný hlavně pro tkaní tapiserii, pravděpodobně dorazil do jižního Řecka už před 5000 lety před Kristem, mnohem dřív, než vznikly slavná díla Homérova*, BAUSUM 2001, 24

⁵ BAUSUM 2001, 23-24

s manželem a ochraňuje ji před neodbytnými ženichy. Podle slíbu potřebuje nejdříve utkat závoj pro otce Odyssea, než se provdá za dalšího muže. Celý příběh je symbolický a demonstruje vztah mezi ženou a textilní prací. Penelopa, obdařená darem Athény (patronky tkalcovství⁶), není jenom nadanou tkadlenou, ale i vzorovou ženou. Tkalcovství je ukázané jako „správná“ činnost pro ženu, má přímý vliv na její charakter a povahu. Cudnost, soustředěnost na práci a neúčast na veřejných událostech ze strany Penelopy zachránily milostný příběh jejího manželství.

Rozsáhlý děj Odyssey mimo jiné přináší pohled na tkalcovství z etnografického a sociálního hlediska. Spolu s šitím i vyšíváním vytváří tkalcovství symbolickou činnost, s jasnou genderovou podstatou, která ovlivnila celý proces a výsledek textilní práce. Zde se dostávám k jedné z „červených nití“ své diplomové práce, a to k roli výšivky jako umělecké techniky pro vybudování ženské identity a tím i „ženského“ uměleckého jazyka, což je pojetí, které sepsala a rozvinula historička umění a psychoanalytička Rozsika Parker ve své průlomové knize *The Subversive Stitch*, poprvé vydané v roce 1984. Zkoumá v ní fenomén, ve kterém výšivka a práce jehlou obecně, začínají být nevyhnutelně asociované se stereotypem feminity a jejich nezávislost na dalších uměleckých technikách není v západní společnosti v období od pozdního středověku až po začátek dvacátého století téměř představitelná. Rozsika Parker tvrdí, že vytváření komplexního konceptu feminity v průběhu staletí je přímým důsledkem patriarchální ideologie. Vytváření rozdílů mezi mužským a ženským, koncipování femininních a maskulinních způsobu chování a činností, má nakonec výrazný dopad i na výtvarné umění.

Vrátíme se na chvíli k slavné Minervě, bohyni tkalcovství a šití. Podle legendy trávila těmito činnostmi hodně svého času a byla v tomto druhu umění dokonalá. Říkalo se mu *umění*, protože to byla činnost hodná bohyně.⁷ Vedle tkalcovství byla patronkou malířství a poezie, zároveň byla spojovaná s odvahou, kterou obdarovávala muže v boji.⁸ Nebyla patronkou ani ženskou, ani mužskou, spojovala v sobě jednotnost a propojenost všech druhů umění. Rozsika Parker ukazuje, že dělení společnosti na muže a ženy a jejich asociování s určitým vzorem chování stojí u zrodu dělicí čáry mezi uměním a řemeslem. Tento zlom se neobjevil najednou, byl to postupný proces proměny společenských vztahů, které měly přímý dopad i na umění. Jako mezník uvádí Parker období renesance, v níž postava umělce začíná hrát stejně důležitou

⁶ TOWNSEND/PESEL 1908, 5

⁷ SAVAGE/ HALE 1879, 6

⁸ SMITH 1867, 463

roli jako umělecké dílo samotné. Zároveň je to období, v němž výšivka byla stále častěji zhotovována ženami v jejich domácnostech, na rozdíl od mužů, kteří se stejnou činností zabývali v profesionálních ceších.⁹

2.1. Textilní umění ve středověké kultuře

Textilní produkce byla nedílnou součástí gotického evropského umění, stejně jako umění orientálního, v němž má výroba gobelínů a koberců živou tradici až do dnešních dnů. Díky své technické dokonalosti a mimořádné expresivitě nebyla výroba gobelínů a koberců považována od začátku za nižší umění než malířství nebo sochařství, a to hlavně v čínské, indické nebo perské výtvarných kulturách.¹⁰ Charakteristikou této techniky je netrvanlivost a její stálý zápas s časem, který k ní je neúprosný. Práce z vlny a nití podléhají zkáze mnohem rychleji než díla ze dřeva, kamene nebo zlata, a proto velmi málo antických a středověkých vyšívaných textilií přežilo dodnes, často jsou to jenom části větších prací, nebo několik kusů sešitých dohromady. Výjimečně se dochovala i úplná románská a gotická výtvarná díla jako jsou *tapisérie z Bayeux* v místním městském muzeu a série *tapisérií s tématy Trojské války* uložená v londýnském Viktorii & Albert muzeu. Tyto známé příklady vykazují kvalitu textilií vzniklých ve středověku, a jsou obhajobou tohoto média jako jednoho z nejrepresentativnějších (nejčastěji měly tapisérie symbolizovat bohatství šlechtických rodů) a nejpozoruhodnějších v románském, gotickém a raně renesančním umění. Přesto bez ohledu na jejich hodnotu ve středověkém umění, jsou často zaškatulkované jako odvětví užitého umění.

Otázkou nepříznivé situace středověkého textilního umění se zabývá ve svém článku *The Art of Tapestry: Neither Minor or Decorative*¹¹ historička umění Laura Weigert. Předkládá několik důvodů, proč dochází k rozdílu vnímání a hodnocení textilií ve středověké a moderní kultuře.

Poukazuje na problém autorství uměleckých děl. Umění období středověku je uměním anonymů, je doloženo velice málo jmen nebo informací o jednotlivých umělcích. Nebylo

⁹ BEAUDRY 2007, 4

¹⁰ ZEMINOVÁ 1978, 24

¹¹ WEIGERT, in: HOURIHANE 2012, 103-121

pravidlem konečné dílo označovat vlastní signaturou, a to bez rozdílu, zda se jedná o práci malíře, sochaře anebo architekta. Nejčastěji se dochovaly zmínky o místě zhotovení a objednateli, jméno autora a původ jsou spíše neznámé. Textilní umění v tomto ohledu není výjimkou. Velká část tapiserií, které se dochovaly do dnešních dnů, pochází z období čtrnáctého až šestnáctého století, a je označována za renesanční. Umělecká díla mají neznámé autorství a ve výsledku se ocitla v nevýhodné pozici tzv. dekorativního anonymního umění z období raného novověku.¹²

Vyšívání textilie, jejichž užití je doloženo v domácnostech na vesnici, šlechtických domech, katedrálách nebo královském paláci, bylo dosti rozšířené v období středověku. Většina textilií sloužily především pro církevní účely společně s malířstvím, sochařstvím a architekturou. Vyšivka se uplatnila na výzdobě církevních rouch a oltářních textilií. Vyšité motivy se skládaly ze symbolických a biblických vzorů, jejichž styl se lišil podle regionu a doby jejich vzniku. Rozsáhlejší práce s náboženskými náměty často odkazovaly na soudobé malířství a sochařství, odkud čerpaly inspiraci a navzájem se ovlivňovaly. Nikdy předtím a ni později se už vyšivka nestala tak blízkým partnerem soudobého malířství. Spolupráce mezi malíři a vyšívači byla nezbytnou podmínkou – malíř prováděl stínovou kresbu na plátěný podklad, která byla předlohou pro vyšivku droboučkových hedvábných rozeklaných neboli štěpených stehů hustě pokrývajících podklad.

Období vlády Lucemburků můžeme považovat za nejprínosnější pro vyšívačskou techniku v Čechách, s centrem v Praze¹³ které vyniká na celé evropské scéně.¹⁴ Výborným příkladem je dílo stylové a významově spojené s malířskou školou v Roudnici¹⁵, známé jako *Antependium z Pirny s Korunováním Panny Marie a dvanácti světci po stranách* (obrázek 1), kterou čeští medievalisté kladou před rok 1350. Nejrozměrnější česká vyšivka, zhotovená pro

¹² WEIGERT, Laura, The Art of Tapestry: Neither Minor or Decorative, in: HOURIHANE, 2012, 112-113

¹³ Jsou dochované zmínky o řemesle vyšívačů hedvábí neboli krumplérů ve městě, kde jich v období vlády Karla IV. působilo 13, in: WINTER, Zikmund, Dějiny řemesel a obchodu v Čechách v XIV. a v XV. století. V Praze: Nákladem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1906, 131

¹⁴ ZEMINOVÁ 1980, 20-22

¹⁵ Pouze z této složité situace je možné také vysvětlit podvojný slohový charakter první u nás známé zcela homogenní skupiny, kterou vytváří soubor tří památek – Roudnické desky, Antependia z Pirny a nástěnné malby se Stromem života v křížové chodbě augustiniánského kláštera v Roudnici. Všechny tři práce, vázané tak těsnými vztahy, že je lze připsat jediné dílně, pracující asi především pro biskupa Jana IV. z Dražic, mají slohové východisko na Západě, zejména v Porýní, kam ukazuje svou figurální složkou zvláště antependium z Pirny, in: PEŠINA, Jaroslav. Mistr Vyšebrodského cyklu. 1. vyd. Praha: Odeon, 1982, 111

dominikánský klášter, je oltářním závěsem a představuje figurální námět zobrazující korunování Panny Marie s apoštoly.¹⁶

Nejproslulejší vyšivačská dílna středověku na evropském území nesla název podle místa svého vzniku, nazývala se Opus Anglicanum (latinsky – anglické dílo) a existovala mezi lety 1100 až 1350. Nepřekonatelnost anglických řemeslníků spočívala v technické dovednosti vyšívání zlatem a stříbrem. Typickým rysem bylo dokonalé umění modelování a zobrazení lidských postav a zvířectva, a to s ohledem na soudobou realistickou kresbu. Opus Anglicanum byl dobře znám po celé Evropě. Liturgické textilie, především vyšívané pluviály a kasule byly nejžádanější a nejrozšířenější zakázkou.¹⁷ Náměty pro výšivku byly pravděpodobně připravené mnichy, kteří se inspirovali iluminovanými manuskripty. Biblické postavy jako Adam a Eva, Ježíš, Panna Marie a apoštolové jsou zachyceny na textilu v podobném stylu jako na soudobých iluminacích.¹⁸ Díky pečlivému zacházení s textiliemi a také skutečnosti, že výšivky byly často zhotovené s použitím zlatých a stříbrných niti, se velká část z nich zachovala dodnes a je určitou inspirací pro následně vznikající výtvarná díla.¹⁹

Výtvarným dílem, které nemá obdoby a porovnání, je monumentální *tapisérie z Bayeux* (obrázek 2), která je ve skutečnosti výšivkou od neznámého autora nebo autorky, pravděpodobně anglického původu. Byla zhotovena roku 1077 pro biskupa z Bayeux Odonu, nevlastního bratra Viléma Dobyvatele. Vlněná výšivka na plátně je provedená stonkovým a oboustranným stehem a je 68,30 metrů dlouhá a 50 centimetrů široká. Zahrnuje padesát osm scén, které jsou doprovázeny latinským textem a představují události z dobývání Anglie normanským vojskem v čele s Vilémem Dobyvatelem.²⁰ Výtvarné dílo bylo zhotoveno jenom o deset let později, než se odehrál vlastní historický děj, který se datuje rokem 1066. Výšivka plní funkci písemné kroniky, podobá se jí jak způsobem vyprávění, tak i ilustrační technikou, které nejvíc připomínají iluminace ze soudobých manuskriptů. Dílo nemá jasné autorství, ale podle nejpravděpodobnější teorie by výtvarné dílo mohlo být připsáno královně Matildě, manželce Viléma Dobyvatele. Matilda stejně jako Penelopa s pomocí svých služebných dlouhé hodiny vyšívala památné dílo pro svého manžela. Pozdější teorie²¹ tvrdí, že tato

¹⁶ ZEMINOVÁ 1978, 24

¹⁷ Část z nich byla vyrobena na zakázku pro papežský Řím, například pro lateránskou baziliku.

¹⁸ BAUSUM 2001, 55

¹⁹ OPUS ANGLICANUM <https://www.britannica.com/art/opus-anglicanum>, vyhledáno 28.3.2017

²⁰ MORANT 1983, 284

²¹ Bernstein, David J. The Mystery of the Bayeux Tapestry. Chicago: University of Chicago Press, 1986

výšivka byla dílem několika profesionálních vyšivaček anglického původu, a to bez ohledu na skutečnost, že námět pojednává o dobytí Anglie.

2.2. Rozkvět gobelínové produkce

Dostáváme se do epochy, která je charakteristická rozkvětem všech druhů umění – renesance. Pro západní tradice 15.století je obdobím obrození kultur – procesem, který byl připraven předchozími stoletími. Přepychový styl života panovnických a aristokratických rodin (přes neúspěšné institucionální snahy jeho omezení), charakteristický pro většinu evropských států, poskytoval výtvarnému umění možnosti dalšího vývoje a široké umělecké produkce. Umění mělo za účel reprezentovat status a vysoký standard šlechtických sídel a jejich majitelů. Stejně jako ve středověku, kláštery měly velký podíl na vzniku textilních děl s náboženskou tematikou. Výzdoba církevních textilií neztratila na popularitě a byla doplněna novými vyšivacími technikami, které byly skoro vždy provedeny na vzácných látkách, jakými bylo hedvábí nebo samet.

Během renesančního období se dají rozlišit jednotlivé umělecké školy, které nejvíce ovlivnily textilní, vyšivačskou a gobelínovou produkci. Základy, připravené na konci 14. století, umožnily v 16.století vznik velkých škol a proslulých ateliérů. Za nejstarší můžeme označit orientální školu, která byla do té doby vnímaná jako hlavní inspirační proud v textilním umění. Dalším centrem je Itálie, jež byla obecně zásadním centrem umění renesance. Za jedno z center textilního výtvarného umění byl považován Milán, město, které podle svědectví francouzského spisovatele Pierre de Bourdeille, zvaného Brantôme, a jeho slavné knihy *Životy záletných dam*²², bylo známé již delší dobu díky skvostným textiliím. Za připomenutí stojí Florencie, kde existovala profesionální produkce výšivky a drahocenných šperků, a Benátky, v nichž Giorgio Vasari zmiňuje Nicolu – vzácného mistra těchto textilních technik a Girolamu Cicogna z Verony. Stylově italská škola vynikala elegancí arabesek a použitím tepaného zlata, které činilo z textilu dokonalé umění. Francouzská škola byla zase proslulá svými realistickými tendencemi. Zachycovaly se zde scény ze života známých osob,

²² BRANTÔME 2007

jejich portréty, ale také svaté obrazy. Rozmanitá škála námětů představovala vjevy z mýologie, Starého zákona, nechyběly i soudobé slavnostní a lovecké scény.²³

Soudobým příkladem tapiserie, ve které se odráží několik tendencí, je výjimečné umělecké dílo *Dáma s jednorožcem* (obrázek 3). Série tapiserií pojednává o pěti smyslech (šestý díl souboru nepodléhá této interpretaci, a nese název „á mon seul désir“, což se dá přeložit jako „podle mé jediné touhy“) a je považována za alegorie lásky. Typ alegorických tapiserií se rozšířil hlavně během renesance, dále se rozvíjel v baroku, a zdobil stěny městských paláců a rezidencí. Námětově se lišil od klasických náboženských zobrazení, ale do určité míry z nich vycházel. Dáma s jednorožcem je interpretací legendy o Panně Marii a jí zkroceném jednorožci, záhadném a divokém zvířeti. Jednorožec symbolizuje panenství a cudnou povahu Marie²⁴, která slouží jako vzor pro každou ženu. Děj, kterému předchází lovecké scény mytické povahy, spojuje náboženský příběh, alegorii a představu o ideální ženě.

Přelom mezi textilním uměním 16. a 17. století není na první pohled viditelný. Hlavní umělecká centra – Itálie, Francie a Vlámsko definuje stylový vývoj a zakládají nová manufakturní centra během sedmnáctého století.

Léta vlády francouzského krále Ludvika XIII. (1610-1643) jsou považována za rozkvět umění výšivky²⁵, která je charakterizována vývojem florálních a orientálních ornamentů. Dekorativnost stylu a výrazná ornamentálnost se stala symbolem celé této epochy.²⁶ Během své vlády následující monarcha Ludvik XIV. otevírá v roce 1622 slavnou gobelínovou manufakturu v Paříži, kde vznikala výtvarná díla pro královský dvůr.

Pokud se vrátíme k otázce autorství renesančních textilních výtvarných děl, a to jak gobelínové produkce, tak výšivky a krajky, není jednoduché to určit. Důležitý je podíl renesančních umělců, především malířů²⁷, jejichž díla byla inspiračním podnětem pro vznikající náměty tapiserií. Neznáme dosud jména řemeslníků, kteří v případě individuální

²³ JAQUEMART 2012, 304-309

²⁴ KELLY 2000, 4

²⁵ Období vlády Ludvika XIII. souvisí s působením kardinála Richelieu na panovnickém dvoře – prvního ministra krále, který se pokusil přeformovat francouzskou politiku. Uvalil clo na importované zboží, a proto přizval známé italské vyšívače do Francie, aby naučili technice místní řemeslníky. Postupně se tak stala Francie lídrem ve výrobě výšivky a krajky a byla často označována jménem ministra, in: LESLIE 2007, 58

²⁶ JAQUEMART 2012, 310

²⁷ Arraská gobelínová produkce má příklady textilních výrobků zhotovených podle kreseb Raffaelových, které jsou dnes uchovány v muzeích Vatikánu pod heslem *Arrazi della scuola vecchia*, in: JAQUEMART 2012, 295

práce mohli nad výrobkem strávit dlouhé měsíce. Výtvarné dílo bylo vždycky označováno podle místa produkce a názvu umělecké dílny.²⁸

2.3. Zdomácnění jehly a niti. Vyšívání jako mravní záliba

Jak už bylo zmíněno dříve, vyšívka byla rozšířená jako součást lidové výtvarné tradice na vesnici a také jako koníček pro ženy z vyšších tříd. Žádá si pečlivost a trpělivost, na druhou stranu může být provedena v libovolném prostoru a práce na ní v každém okamžiku zastavěná. Pro vyšívací techniku není potřeba nic jiného než jehla, nit' a látka.

Velkými centry rozvoje uměleckých a rukodělných technik vždy byly kláštery. Rozsika Parker ve své knize poukazuje na to, že vztah mezi technikou vyšívání a genderem nebyl vždycky stejný a jednoznačný. Jeptišky a svaté ženy byly známé díky svým vyšívkám, stejně tak se vyšívalo i v mužských kláštorech.²⁹

Ale zdá se, že v momentě rozkvětu výroby v uměleckých dílnách byly ženy odsunuté od profesionální výroby. Naposledy působily jako profesionální vyšívačky těsně v momentě rozvoje produkce Opus Anglicanum v průběhu třináctého století. Je doloženo, že později byl cech vyšívačů tvořen muži, a to především z okolí Londýna.³⁰ Dostat se do městského cechu krumplérů v období pozdního středověku bylo pro ženu prakticky nemožné. Na konci středověku se vyšívací technika dělí na dva proudy – profesionální mužský a laický ženský, prováděný v domácnosti. Ten druhý, ženský proud byl stejně kvalitní, ale často mu chyběl kontinuální umělecký rozvoj, což bylo způsobeno omezenými podmínkami tvorby.

Dějiny, ať to jsou dějiny středověkého umění anebo dějiny lidstva, jsou částečně až dodnes dějinami velkých mužů. A proto stále převažuje názor, že středověké umění bylo dílem mužů a určeno jedině pro mužské zájmy. Autor gotických uměleckých děl je často neznámý, my jsme však zvyklí označovat ho slovem mistr, a tím vylučujeme teoretickou možnost, že by některé umělecké dílo mohla stvořit i žena, umělkyně (přestože byla vyloučena z profesionální produkce v cechu).

²⁸ JAQUEMART 2012, 315

²⁹ PARKER 2010, 43

³⁰ PARKER 2010, 44-45

Zákaz podílu na profesionální práci uzavřel před ženou možnost se stát umělkyní v klasickém slova smyslu. Pro ženy z bohatých a významných rodin existovala alternativní pozice mecenášek a donátorek, ve které mohly pokračovat v rozvíjení svého uměleckého nadání. Její aktivní účast v pozici autorek uměleckého díla nebyla vzata v úvahu a zůstala nadlouho přehlédnuta. Jednou z příčin je způsob, jak přesně definujeme pojem autora díla, jeho tvůrce. Umělecká produkce ve středověku těsně souvisela s ekonomickým rozvojem měst a v nich sídlících královských a šlechtických rodin na jedné straně, a s rozkvětem klášterů a církevních institucí na straně druhé. Z toho vyplývá, že středověké umění se rozvíjelo především díky donátorům a mecenášům – představitelům významných rodin anebo opatům a abatyšům. Donátor nejenom platil určitou částku, ale přicházel za umělcem nebo řemeslníkem s nápadem (respektive zadáním) a jasně formuloval podobu vznikajícího uměleckého díla, a proto mohl být považován za spoluautora. Dnes je doloženo, že velkou část objednavatelů tvořily významné ženy, a proto jejich podíl na rozvoji a vzniku středověkého výtvarného umění nemůže být považován za okrajový.³¹

Víme, že během čtvrtého až čtrnáctého století se postavení muže ve společnosti rovněž hodně lišilo od postavení ženy, která měla menší občanská a majetková práva a nemohla vykonávat činnost soudce a kněze. Tato pravidla platila především pro nižší společenskou třídu, zatímco ženy pocházející z vyšších vrstev měly blíž k mužům nežli k ženám venkovankám. Proto mohly zasahovat do společenského, politického a kulturního života, což jim dovolovalo rozhodovat a řídit rodinný rozpočet a objednávat nová umělecká díla. Je doloženo, že ženy ze šlechtických a královských rodin se podílely na všech podobách kulturního donátorství - od zednických prací na stavbě po iluminace manuskriptů a vyšívání.³² Příčinou, proč se ženy uplatnily významněji jako donátorky textilního umění než muži, je rozdíl ve výchově dívek a chlapců v patriarchální středověké společnosti. Mladé ženy vznešeného původu měly blízký vztah k textilnímu umění, protože v rámci slušné přípravy na budoucí sňatek byly vyučené umění vyšívání a šití, zatímco jejich bratři věnovali čas jezdeckví, plavání a deskovým hram. Proto ženy často věnovaly své vlastní umělecké práce už za svého života anebo posmrtně klášterům, což dokazuje přímou souvislost mezi donátorstvím a ženskou uměleckou produkcí.³³

³¹ MARTIN 2012, 143

³² CHADWICK 1991, 38-39

³³ GHRÁDAIGHNÍ Jenifer, Mere Embroiderers? Women and Art in Early Medieval Ireland, in: MARTIN 2012, 93-100

Při čtení popisu obytných prostor paláce Lukrecie Borgii, představitelky jedné z nejvlivnějších rodin renesanční Itálie, se dozvíme, že mimo místností určených ke konverzaci a čtení, existovaly i speciální prostory na šití a vyšívání.³⁴ Drahé textilie určené k výzdobě paláce byly objednané ze známých uměleckých dílen a zároveň měla šlechtična ve svém sídle prostor a čas na ruční práce. Pro dámu z vyšší společenské třídy nebylo nic neobvyklého mít zálibu v trávení volného času s vyšivacím bubínkem. V průběhu šestnáctého století začíná vyšívka postupně zaujímat místo nejrozšířenější ruční práce, která mohla být v domácnostech vykonána. Na rozdíl od šití, které symbolizuje skromnost a pečlivost, vyšívka ukazuje i na aristokratický status a vyšší postavení ve společnosti.³⁵ Zároveň byla vyšívka vždy pojímána jako tradiční umělecká technika, byla nedílnou součástí lidové kultury, která formovala identitu konkrétního národa, etnika a regionu. Díky své jednoduchosti a přístupnosti vhodných materiálů a nástrojů byla široce rozšířena i mezi nižšími vrstvami společnosti, na maloměstech a vesnicích.

Proces, během kterého byla žena vyloučena z profesionální výroby výšivek a tapiserií, ji neodradil od techniky samotné. Postupně dochází k většímu zájmu a uplatnění v ženském životě. Pro ženu začíná být nedostupná jak profesionální práce ve většině oborů, tak i samotný vstup na veřejnou scénu. Je ochránitelkou rodiny a domácnosti, celý její život se točí kolem zájmů dětí a manžela. Je dcerou, manželkou, vdovou mistra nebo vedoucího cechu, málokdy mohla být nezávislou ženou a zároveň se podílet na umělecké produkci (jako *femmes soles*).

Reformační hnutí postupně zredukovalo širokou produkci církevních textilií, zatímco se mezitím rozšířila výzdoba domácností (šlechtické, měšťanské a vesnické) díky ekonomickému blahobytu raného novověku. Zároveň se stal viditelnější rozdíl mezi laickou a profesionální tvorbou a výrazně se zvětšila skupina praktikujících amatérů. A asi bude spravedlivější říct – amatérek, protože to byly až na nepočtené výjimky právě ženy.³⁶ Přiřazování veřejné sféry mužům, a sféry domácí ženám, nakonec ovlivnilo i směr výtvarného umění. Umělecké obory jako malířství a sochařství se vyučovaly na akademii, veřejné instituci, do které se až do konce 19. století mohli dostat jenom muži. Ženy zůstávají v domácnosti, kde mají možnost projevit vlastní kreativitu a umělecké nadání, které se projevilo v zahradničení, vyšívání a akvarelových zátiších – následně použitých pro zkrášlení vlastního domu.

³⁴ CAMPBELL 2013, 186

³⁵ PARKER 2010, 63

³⁶ PARKER/POLLOCK 2013, 59-60

Příběh výšivky jako femininního umění začíná. Výšivka anglického původu je nejlepším příkladem toho, jak se jedna z nejrozšířenějších technik středověkého umění přeměnila v ženskou zálibu. Rozsika Parker používá pojem *domestikace* pro proces, kterým se vydala technika v šestnáctém století, a tak je vnímaná až do dnešní doby.³⁷ Výšivka je důkazem, jak pevně může být gender propojen s uměním, které podlehlo sociálnímu fenoménu rozdělování společenských rolí. Stejně tak určování rozdílu mezi „vysokým“ a „nízkým“ uměním je mimo jiné důkazem a jedním z následků rozdělování sociálních rolí muže a ženy. Jak výstižně Rozsika Parker a Griselda Pollock tvrdí na začátku kapitoly *“Crafty Women and the Hierarchy of the Arts”*³⁸ – pohlaví umělce hraje roli a určuje náhled na umělecké dílo. Dělicí čára je vedena mezi tvorbou amatéra, kterým je skoro pokaždé žena, a profesionála – vyškoleného malíře. Technická dokonalost, námět a ideje uměleckého díla určovaly jeho hodnotu ve světě umění, který celý řídili a koncipovali muži bez ohledu na celou společnost, v níž polovinu vždy tvořily ženy. Nebyla jim odebrána možnost tvořit, ale velice dlouho nebyla jejich činnost považována za čistě umělecký projev a byly jí vyčítány technická slabost, absence vysoké ideje a ženskost (v tomto případě vždy vnímaná negativně). Funkčnost uměleckého díla byla pro ně spíš nevýhodou, důkazem užitečnosti, která neodpovídala koncepci vysokého umění – projevu geniality umělce.

Ačkoliv za nejvyšší projev individuality byla považována malba, zdá se, že by díla vyšivaček amatérek mohla být nejosobitějším uměleckým projevem své doby, protože zobrazovala skutečné příběhy pomocí jehly. Jenomže veškerá jejich kreativní činnost, která zahrnovala šití, pletení, vyšívání, byla vnímána jako výraz ženskosti, a nikoli jako individuální umělecký projev.³⁹ K podobnému úsudku docházelo nejenom kvůli dekorativnosti a jemnosti techniky, ale především kvůli námětům, které zobrazovala výšivka. Už od středověku jedním z nejrozšířenějších zobrazení stala zobrazení svatých žen a biblické příběhy s nimi spjaté, které jsou běžné i pro ostatní umělecké techniky. Hrdinky měly za úkol ilustrovat jak ženskou moc, tak i ženskou proradnost (věčný příběh o Adamovi a Evě). Postupně se objevuje více prací, na kterých je zachycen příběh ženy, která se vdává a má děti. Přibližně od šestnáctého století začínají výšivky zobrazovat životní příběhy samotných autorek, v nichž se nejdůležitějšími body staly mateřství (dřív nejrozšířenější motiv laické práci – narození dítěte se přeměnil v péči o novorozence) a šťastný manželský život. Publikace o řádné výchově žen

³⁷ PARKER 2010, 60

³⁸ PARKER/POLLOCK 2013, 50-81

³⁹ PARKER 2010, 81

často zmiňují výšivku jako cestu k ženským mravním hodnotám – skromnosti, poslušnosti a cudnosti. Výšivka se stává nití, která spojuje dětství s ženstvím, mezi kterými probíhá proces dospívání mladé dívky s bubínkem v ruce.

Ukázky výšivek pro nácvik a další inspirace byly k dispozici ve speciálních sbornících vzorů, které byly široce rozšířené. Knihy schémat s různými technikami výšivky a krajky se poprvé objevují začátkem šestnáctého století v Itálii a Německu. Byly psané muži pro ženy a nezahrnovaly skoro žádný text nebo technické výklady. Neměly za úkol jenom nabídnout rozmanitý souhrn vzorků, stejně důležité bylo naučit dívky pomocí vizuální předlohy, jak se mají správně chovat ve společnosti a splnit všeobecná očekávání, která se vkládala do mladé ženy.⁴⁰ Obsah takových publikací prezentoval řadu vzorů zobrazujících manželství jako přirozený osud mladé ženy. Z období sedmnáctého až devatenáctého století se nám dochovaly ukázky podobných prací, zobrazujících novomanželský pár, statek a dobytek, který by měl symbolizovat bohatou domácnost. Podobné výšivky se objevují na území západní i východní Evropy, včetně Ruska. Přes oceán, do Severní Ameriky, se vzorníky (obrázek 4) dostaly z Anglie, a proto se jim nejdříve stylově podobaly. Vyšitý kus nejčastěji zahrnoval jméno autorky, její věk a datum, občas i verše z Bible.⁴¹ Vzorník mimo jiné sloužil i jako vizitka ještě neprovdané ženy, jejích virtuózních schopností a pečlivosti, kterými by se mohla prokázat jako budoucí manželka a matka.

Mimo jiné sloužily vyšité práce základním křesťanským obřadům, jakými byla svatba či pohřeb, v jejichž organizaci hrály ženy důležitou úlohu. Svatební šaty a výšivkou zdobené ubrusy a pletené koberce tvořily dívčí věno, zejména pokud šlo o venkovskou společnost. Stejně tak vyšité ručníky a další vybavení sloužily při pohřebních procesích. Dochovaly se i ukázky vyšitých námětů se zesnulými členy rodiny a smuteční ceremonií nebo přímo obrazy hřbitovů vytvořené v technice quilt (prošívaná deka), která byla rozšířena mezi černoškami ze Severní Ameriky.⁴²

Dalším výrazným motivem výšivek, a nakonec i celého „ženského“ umění, se stal svět rostlin, jehož rozmanitost byla nejdříve zachycena v grafických listech a pak přenesena do sborníků se schématy. Příroda obecně hrála důležitou úlohu ve vysvětlení odlišností mezi posláním muže a ženy. Oblast přírody byla spojovaná s tělem a duší, jejichž posláním bylo porodit a

⁴⁰ SHIMIZU, in: WHITEHEAD 1999, 76

⁴¹ BERLO, in: CHERRY/ HELLAND 2006, 203

⁴² PARKER 2010, 136

vychovat další pokolení. Osud ženy se podřizoval zákonům přírody na rozdíl od mužů, kteří kvůli odlišnému „poslání“ měli možnost podílet se na vytváření dějin lidstva. Myslelo se, že prostřednictvím poznání přírody dokáže žena-umělkyně poznat sama sebe, a proto se příroda často objevuje jako zdroj inspirace nebo přímý námět.

Od sedmnáctého století začíná být mezi ženami velice rozšířeno pěstování květin na vlastních zahradách a také jejich všeobecný zájem o botaniku. Mary Delany byla osobností, která během svého dlouhého života (zažila skoro celé osmnácté století) dokázala slučovat všechny zmíněné obory. Amatérská botanička a vášnivá zahrádkářka kreslila všechny jí známé rostliny, které následně vyšívala (obrázek 5) a vytvářila nádherné koláže, které by mohly být charakterizovány jako mozaiky z papíru.⁴³

Květiny se dále stávají velkým námětem pro kresbu, která byla oblíbená mezi ženami především proto, že nevyžadovala akademických studií jako olejomalba. Kresby a skici vytvořené v zahradách byly automaticky vnímány jako protiklad malby – mužské domény, která mohla být provozována až po úspěšném absolvování akademie. Přesto se na umělecké scéně postupně objevují i ženy-malířky, jejichž hlavním námětem je květinové zátiší.⁴⁴ V momentě, kdy ženy začínají početně převládat a být úspěšné v určitém typu uměleckého projevu, status jejich děl začíná klesat a znovu je nazírán jako ozdobný a nedostatečně vznešený námět napodobování krásné přírody.⁴⁵

Vedle amatérské výšivky žen v domácnosti paralelně existuje profesionální výroba textilu v dílnách a nově vznikajících manufakturách. V sedmnáctém století je to pořád sféra ovládaná muži. Řemeslu jsou vyučeni přímo na profesních školách, návrháři, kterými byli často kreslíři nebo přímo malíři⁴⁶, získávali své vzdělání na akademiích umění. Pro lepší pochopení rozdělení mužských a ženských rolí ve společnosti a rozkvět domácí výšivky je vhodné se podívat na rozdíly vzdělávacího systému, a to jak školního, tak i akademického.

Proč známe v dějinách umění tak málo žen-umělekyn, alespoň tedy v umění evropských kultur? Otázka, která existovala po celá století a zajímala více badatelů, ale komplexně byla

⁴³ PARKER 2010, 121

⁴⁴ Květinové zátiší je velice rozšířený námět, rozkvět, který lze zaznamenat během sedmnáctého a osmnáctého století, především v holandské malbě. Vedle známých mužských jmen se objevuje i několik ženských – Fede Galizia (1578-1630), Clara Peeters (1594-1657), Louise Moillon (1610-1696) a výrazná malířka scén *vanitas* Maria van Oosterwijk (1630-1693).

⁴⁵ PARKER/POLLOCK 2013, 51,54

⁴⁶ Takovým umělcem byl například Jean-Baptiste Pillement(1728-1808), který měl pestrou kariéru, a mimo jiné byl znám jako návrhář pro gobelínovou manufakturu v Paříži.

shrnutá a prozkoumána až v roce 1971 ve slavném eseji „*Why Have There Been No Great Women Artists?*“⁴⁷ historičky umění Lindy Nochlin. Z textu vyplývá, že absence žen v uměleckém světě není určena pohlavím, ale sociálním statutem. Celá situace začíná i končí nemožností vysokoškolského studia žen, a to jak na univerzitě, tak i na umělecké akademii až do začátku devatenáctého století. Pak se situace začíná postupně měnit k lepšímu, ale pořád platí zákaz studia podle nahého modelu a nepřipustění do ateliéru historické malby (pro osmnácté a devatenácté století nejvíc oceňovaný námět) a sochařství. Podobná situace omezovala uměleckou činnost umělkyň jen na tzv. nízké femininní umění (jinými slovy, obory, o které se nezajímali muži), za které byly považovány kresba přírody, koláž, keramika a textil, včetně výšivky.

Ta našla vlastní místo jako součást obecné výuky pro mladé dívky, která se ke konci osmnáctého století stala povinným předmětem, především v anglických zemích. Mladí muži se měli více soustředit na čtení literatury a pochopení dějin, zatímco dívky se měly naučit soustředěnosti a pečlivosti nad různými technikami výšivky. Dobře vzdělaná dívka nemusela na rozdíl od jejích vrstevníků mužského pohlaví umět několik cizích jazyků, ale očekávalo se od ní zvládnutí různých technik šití, předení a vyšívání.⁴⁸ Podobná výchova ale byla dostupná jenom pro střední a vyšší třídy, pro ženy, které v budoucnu by měly stát dobrými manželkami vedle zámožného muže. Proto panské oblečení s elementy výšivek a aplikací je především spojováno se šlechtickým původem, s rodinami, ve kterých manželka měla dostatek volného času a byla dobře „vzdělána“ tak, aby dokázala vytvořit drahé oblečení pro milovaného manžela.

Jedním z úkolů mé diplomové práce je dát prostor opomenutým umělkyním v dějinách evropského umění. Vedle amatérky Mary Delany musím zmínit vášnivou vyšivačku Mary Linwood (1755–1845), která tvořila od svých třinácti let až do své smrti. Její technika by mohla být popsána jako „malování jehlou“ protože pod její rukou vznikaly opravdové obrazy (obrázek 6). Vyšívala s fotografickou přesností díla známých malířů, jakými byli Raffael, Rubens nebo Gainsborough. Používala tenkou vlnu a lněné plátno, určité detaily zdobila hedvábnou nití. Díky své vysoké pozici ve společnosti a kontaktům s královskou britskou rodinou uspořádala během svého kariérního života několik výstav a byla přijatá uměleckou

⁴⁷ *Why Have There Been No Great Women Artists?* – esej Lindy Nochlin, poprvé vydána jako součást knihy *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness* (eds. Vivian Gornick and Barbara Moran; New York: Basic, 1971), později přetisknuta v časopisu *Art News*. Dnes je považována za základní text pro feministické dějiny umění a feministickou teorii obecně.

⁴⁸ SHIMIZU, in: WHITEHEAD 1999,77

scénou, dokonce s vyznamenáním za „vynikající schopnosti napodobování malířských obrazů jehlou“. Mimo společenský život mezi proslulými vyššími vrstvami evropské společnosti věnovala většinu času výuce na Mary Linwood Comprehensive School.⁴⁹

Konec devatenáctého století přináší ženám viktoriánské Anglie možnost udělat z domácích prací profesi a podílet se na široké umělecké výrobě. V roce 1872 urozená dáma jménem Victoria Welby otevřela Královskou školu vyšívání (Royal School of Needlework), nejdříve jenom pro dvacet pracovnic. Jejím hlavním cílem bylo znovu obrátit pozornost k tradičně anglickému umění jehly (měla na mysli slavnou éru středověkých dílen Opus Anglicanum) a dát práci ženám vyučeným tomuto umění, které by jinak neměly na živobytí. Už v roce 1903 škola zaměstnávala přes 150 vyšívaček, které se podílely na vytváření slavných textilií, mimo jiné navržených umělci ze skupiny Arts&Crafts – Edwarda Burne Jonese a Williama Morrisa.⁵⁰ Jejich názory na otázku vztahu umění a řemesla jsou velice důležité, proto se k nim ještě vrátím v následující kapitole.

Pozoruhodným jsou i myšlenky umělce George Frederica Wattse, jednoho ze zakladatelů skupiny Arts&Crafts, který byl odpůrcem mechanizace práce a snažil se o reformu designu a spolu s ním i společenského vkusu. V roce 1881 se mimo jiné zúčastnil veřejné debaty s Marian Alford – viceprezidentkou Royal School of Needlework o vyhovujících podmínkách práce pro ambiciózní urozené dámy. Mluví s obdivem o poslání školy, která dokázala dát zaměstnání ženám a umožnit jim vstup do uměleckého průmyslu, protože by jinak často kvůli chybám svých rodičů byly odsouzeny k životu na hranici chudoby.

Zdůrazňuje výjimečnost ženské citlivosti pro umění vyšívky, kterou škola dokázala z dámské záliby povýšit na profesní úroveň, a tím rozvíjet přirozené ženské vlastnosti. Nemluví o kreativitě, o uměleckých schopnostech vyšívaček, ty ponechává velkým umělcům.⁵¹ Skutečnost, že takové mínění existovalo i mezi nejprogresivnějšími umělci své doby, dobře charakterizuje pozice ženy v tehdejší společnosti, a její místo v dějinách umění.

Povahové rysy charakteristické pro určité pohlaví byly stále brány v úvahu při hodnocení umělecké tvorby v následujícím století. Historička umění Martina Pachmanová uvádí jako

⁴⁹ MARY LINWOOD <http://www.meg-andrews.com/item-details/Mary-Linwood/6374> vyhledáno 17.5.2017

⁵⁰ HISTORY <http://www.royal-needlework.org.uk/content/13/history>, vyhledáno 16.5.2017

⁵¹ KYRIAKI/ZAKRESKI 2011, 183

příklad ve své knize *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*⁵², výňatky z eseje Františka Xavery Šaldy, kterou pod názvem *Nová krása* publikoval v roce 1903. Jeho mínění, že umělec nové generace by měl disponovat ctnostmi jako mužnost a heroičnost ovlivnilo uměleckou kritiku dalšího desetiletí a vyklad českého moderního umění.⁵³ Větší počet umělkyň, který byl charakteristický pro začátek dvacátého století, byl ovlivněn obdobnými názory vycházejícími z genderových stereotypů. Pojem „ženské umění“ bez ohledu na pozitivní nebo negativní zabarvení vždy vycházel z porovnání s mužskou tvorbou, která byla pojímána jako výchozí.⁵⁴ Výšivka a textil byly podobně odsunuty na okraj vývoje moderních dějin umění a patřily k základním technikám „ženského umění“. Nicméně jejich kvalita vypovídala především o zručnosti a idejích autora, bez ohledu na pohlaví.

Během století se výšivka propletla s ženským životem, a stala se určitým symbolem ženskostí. K tomu, aby žena mohla být viděna jako autor díla, a ne jenom realizátor zakázky, muselo zaznít mnoho odvážných ženských hlasů. K tomu, aby výšivka byla považovaná za rovnocenné umění vedle malby, muselo zaznít ještě více ženských hlasů spolu s hlasy mužskými. Tomuto boji za rovnoprávnost bylo určeno celé dvacáté století, plné výrazných převratů ve společnosti a umění.

2.4. Výšivka součástí moderního umění

Rozsah a rozmanitost textilních prací a výšivek, které vznikly během dvacátého století, je ohromný. Výšivka se stále vyrábí v ateliérech profesionálních umělců, švadlen a krejčích. Nadále však také zůstává i v rukou laiků, navazujících na rodinné a národní tradice. Technika se objevuje čím dál častěji jako nezávislý umělecký projev i díky tomu, že nové století se obrací k pracím žen umělkyň. Ty přinášejí nový svérázný pohled na věci, začínají používat nové přístupy. Obnovují se a doplňují stoleté kánony umění.

Nové směry dvacátého století jako konstruktivismus, dada nebo surrealismus nechtějí navazovat na klasické umění, hledají vlastní cestu. Jejich představitelé se snažili vlastní tvorbou narušit rozlišení mezi řemeslem a volným uměním. Věřili, že výsledkem bude

⁵² PACHMANOVÁ Martina. *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*. Praha: Argo, 2004

⁵³ PACHMANOVÁ 2004, 28-29

⁵⁴ PACHMANOVÁ 2013, 114

osvobození umění a přiblížení se každému člověku. Výšivka měla za úkol propojit vysoké a nízké, doplnit a obohatit uměleckou scénu. Přichází jako „ženská“ technika ale postupně s jejím přijímáním tato nálepka mizí. Výrobě výšivek a tapiserií se stále věnují převážně umělkyně, přesto náměty nesymbolizují ženskost a hotové dílo neslouží ozdobnému účelu.

Pro Soniu Terk Delaunay byly textil a výšivka cestou, jak osvobodit barvu od figurativního umění. Její experimenty s návrhy na tapiserie a výšivky (obrázek 7) z prvního desetiletí století posunuly její tvorbu od klasické práce s barvou a perspektivou k abstraktní malbě zvané „orfismus“.⁵⁵

Výšivka bez ohledu na svou ornamentálnost a tradičnost nalézá vlastní místo v konceptu „moderního člověka“, který se objevil začátkem století. Potvrzuje to událost z roku 1919, kdy v Moskvě proběhla státní výstava užitého umění. Byl na ní prezentován ruský kostým zhotovený podle návrhů Naděždy Udalcové a Kazimíra Maleviče.⁵⁶ Konstruktivistické ženské šaty vypracované v ateliérech proslulých umělců⁵⁷ ukázaly nový pohled na výšivku. Nebyla to jenom ozdoba šatů ale určitý konstruktivistický a modernistický element, který definoval nový typ kostýmu.⁵⁸

Kooperací dvou významných osobností Františka Kysely a Marie Teinitzerové byla zastoupena československá umělecká scéna. Členové Artělu se snažili o lepší uměleckou kvalitu předmětů každodenní potřeby, kde objektem jejich zájmu bylo sklo, textil, hračky nebo oděv. V roce 1925 díky spolupráci dvou zmíněných umělců, kdy první připravil návrhy, a druhá byla zodpovědná za jejich realizace, vzniklo 8 gobelínů na téma „Řemesla“. Tyto gobelíny byly následně vystaveny na Světové výstavě dekorativního umění v Paříži. Jejich společné dílo bylo vysoce oceněno a přineslo proslulost hlavně návrhářů velké série.⁵⁹

Dadaisté vnímali výšivku jako nadčasovou a bezúčelnou techniku (bezúčelnost jako důležitá vlastnost dadaistického umění), a proto byla přijata jejich členy. Umělkyně Hannah Höch, známá svými technikami fotomontáže, připravovala léta mimo jiné návrhy krajek a výšivek

⁵⁵ PARKER 2010, 192

⁵⁶ PARKER 2010, 194

⁵⁷ Ruské avantgardní umění zastupoval velký počet umělkyň, které pracovaly s textilem a navrhovaly a vyšívaly moderní šaty. Olga Rosanova, Ksenia Boguslavskaya-Puni, Naděžda Lamenova a Věra Muchina tvořily v první polovině dvacátého století a výrazně přispěly k vývoji dějin kostýmu.

⁵⁸ Konstruktivistický kostým měl bohužel stejné praktické nedostatky jako výrobky vzniklé v ateliérech hnutí Arts&Crafts. Jeho nákladnost nedovolovala hromadnou produkci návrhů podle konstruktivistických umělců a skončil jako záležitost nedostupná pro širokou veřejnost.

⁵⁹ MARIE TEINITZEROVÁ <http://www.dumgobelinu.cz/vyznamne-osobnosti/marie-hoppe-teinitzerova.html>, vyhledáno 3.8.2017

pro berlínské časopisy. Řemeslo a umění měřila stejným metrem, o čemž svědčí její text, zveřejněný v roce 1919 v časopise *Lace and Embroidery*. V něm mluví o těsném vztahu mezi malířstvím a výšivkou, která by měla být považována za umění. Höch navazuje dialog s vrstevnicemi – obrací se k moderním ženám, které věnují svůj profesionální nebo volný čas výšivce, aby v to věřily a věděly, že jejich tvorba je důležitou dokumentací doby.⁶⁰

V dějinách výšivky hraje moderní umění významnou roli a představuje velký posun směrem ke zrušení hranic mezi volným uměním a řemeslem. Výšivka začíná být vnímána jako samostatná technika schopná odpovídat představám umění první poloviny dvacátého století. Situace, kdy ženy dostaly právo studovat a být součástí nově vznikajících uměleckých směrů jako je konstruktivismus, surrealismus nebo dadaismus, obohatily výrazně uměleckou scénu. Přinesly čerstvý pohled na klasická témata, doplnily je o nové náměty a začaly pracovat s materiály, které se dříve považovaly za nevhodné pro „velké“ ideje – jde o keramiku a výšivku.

Výšivka se zbavila stereotypního štítku domácí záliby autorek, které zůstávaly v anonymitě, protože jejich tvorba nebyla považována za uměleckou. Teď se stává rovnoprávnou uměleckou tvorbou, která není projevem ženskosti, ale individuality. Postavení autora v moderním umění přesahovalo tvorbu samotnou, což vedlo k vytváření velké osobnosti umělce. Tento přístup často přehlížel nekonvenční umělce a umělkyně, kteří hledali vlastní cestu a jejichž práce menšího formátu nebyla brána dostatečně vážně. Nejčastěji se to týkalo žen umělkyní, které zůstávaly v pozadí svých slavných manželů nebo partnerů. V textilním umění docházelo často k nevyrovnanému vztahu mezi umělcem návrhářem a umělkyní vykonavatelkou.⁶¹

Poměr sil a zájmů v umění byl určitým odrazem společenské situace, která zastávala konvenční názory. Dějinám umění velkých mužů chyběl jiný pohled než jenom vlastní. Tuto úlohu na sebe vzalo feministické umění, které tvořily jenom ženy, ale i další marginální skupiny společnosti šedesátých a sedmdesátých let. Zde nabývají náhle výšivka a další rukodělné techniky nového podvrtného smyslu v boji proti tradicionalismu a patriarchálnímu umění. Tímto kritickým významem výšivky se budu zabývat v následujících kapitolách.

⁶⁰ Well Cut: Hannah Höch at the Whitechapel Gallery, in: <https://www.apollo-magazine.com/well-cut-hannah-hoch-whitechapel-gallery/> vyhledáno 12.7.2017

⁶¹ Jako příklad může sloužit dlouholetá spolupráce Františka Kysely a Marie Teinitzerové.

3. Výšivka dvojí tváře. Aktivistická poloha

Když Mary Wollstonecraftová⁶² vydala v roce 1792 na anglické půdě svou zásadní práci *Obrana práv žen* (*Vindication of the Rights of Women*)⁶³, otevřela debatu o rovnoprávnosti vzdělávání žen a mužů během Velké francouzské revoluce. Ve svém textu tvrdí, že nevýhodnou vlastností je ženskost, která předpokládá podřizování se patriarchálnímu systému, a která je překážkou k rovnoprávnosti. A proto Wollstonecraftová napadá výšivku, kterou vidí jako hlavní nástroj v utváření obrazu „dobré manželky“ a staví proti sobě ruční práce vykonávané jehlou a vysokoškolské vzdělání. Odůvodňuje to tím, že podobné práce udržovaly ženu doma s bubínkem v ruce a jejich hlavním cílem byla ozdoba domácností a potěšení pro oči manžela a ostatních.⁶⁴

Z dnešního hlediska na to nesmíme hledět stejně černobíle a vykládat výšivku jenom jako nástroj potlačování žen. Z pohledu umělecké tvořivosti a díky rozmanitosti technik měla amatérská výšivka stejnou hodnotu jako profesionální výroba textilních dílen. Nezapsala se výrazně do (velkých) dějin umění, ale to ne proto, že by neměla dostatečnou kvalitu, nýbrž proto, že byla často neviditelná stejně jako její autorka. Není spravedlivé tvrdit, že vyšité výjevy zobrazují jenom rodinné idyly nebo rurální scény. Tento zjednodušený výklad byl i důvodem toho, proč neměla výšivka dopad na vnější svět. Za prvé výšivka zachycovala obraz ženskosti a ilustrovala jeho proměny během několika století a za druhé byla metaforickým dialogem s vlastní rodinou, především mezi matkou a dcerou, která se učila řemeslu.⁶⁵ Za třetí byla uměleckou technikou s dlouhou tradicí, která představovala důležitou spojovací linku mezi uměním a řemeslem. Neměla by tedy být opomenutá v dějinách umění kvůli své nepříznivé pozici v patriarchální společnosti.

O navrácení bývalé významné pozice výšivky bez ohledu na sociální aspekt zápasila ve druhé polovině devatenáctého století Marian Alford. Jméno viceprezidentky Royal School of Art už zaznělo v předchozí kapitole u veřejné debaty o významu instituce pro mladé ženy. Její

⁶² Mary Wollstonecraftová (1759-1797) pomocí své literární činnosti bojovala za práva žen na vzdělání a za vylepšení dalších sociálních podmínek. Pracovala jako překladatelka a vychovatelka, učila na školách a aktivně se zasloužila o budoucí reformy ve vzdělávacím systému, které proběhly až po její smrti. Její knihy jsou považovány za průkopnické spisy feministické teorie, ke kterým se vracely ženy následujících dvou století, in: <https://www.britannica.com/biography/Mary-Wollstonecraft> vyhledáno 18.5.2017

⁶³ Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman with Strictures on Moral and Political Subjects*. London: Joseph Johnson, 1792

⁶⁴ PARKER 2010, 139

⁶⁵ PARKER 2010, 144

činnost byla mnohem komplexnější než jenom pozice vychovatelky a zástupkyně proslavené školy. Byla propagátorkou výšivky, navrhovala a realizovala vlastní nákresy spolu s dalšími umělci ze skupiny Arts&Crafts. Marian Alford byla ambiciózní moderní ženou, která dokázala propojit práce umělkyně a teoretičky. Během svého života shromažďovala materiál o dějinách výšivky a v roce 1886 vydala slavnou knihu *Needlework as Art*⁶⁶, ve které se snažila obhájit pozice výšivky v dějinách umění⁶⁷ a mimo jiné kritizovala dělení umění na vysoké a nízké. Definovala umění jehlou jako esenciální ženskou techniku vycházející z určitých vlastností jako je pečlivost, tvořivost a možnost sedavého zaměstnání. Na rozdíl od Mary Wollstonecraftové Alford neprezentovala domácí výšivku jenom jako nástroj na potlačování ženských práv na svobodu a vzdělání, ale kladla především důraz na její „humanizující“ účinek. Výšivka pro Marian Afford zastupovala estetizující a vzdělávací dialog, který propojil tradice a moderního člověka.⁶⁸

Shodné poslání jako vzdělávání a zviditelňování žen ve společenském životě měl ženský spolek Živena, působící na Slovensku a v Čechách. Jedno z nejstarších sdružení, založené už v roce 1869, aktivně působilo na území celého státu během období první republiky. Mezi mnoha jinými činnostmi pořádal spolek kurzy tkalcovství, vyšívání a šití oblečení, které probíhaly hlavně na Slovensku. Snažily se dávat prostor tradičním rukodělným technikám a zároveň modernizovat život žen v menších městech a vsích. Součástí kurzů byly i malé výstavy, na kterých se hospodyňky měly možnost pochlubit vlastními výrobky a seznámit se mezi sebou, díky čemuž postupně vznikala komunita.⁶⁹ Způsob, kterým se Živena snažila pomáhat a emancipovat ženy, se razantně lišil od bouřlivého přístupů sufražetek, o kterých bude zmínka dále. Spolek se snažil podporovat ženy díky práci, kterou dobře znaly, a která umožňovala vykonávat kreativní činnost buď pro vlastní rodinu anebo nezávisle na ní se stát profesionální vyšíváčkou nebo švadlenou.

⁶⁶ Viscountess Marianna Margaret Compton Cust Alford. *Needlework as Art*. S. Low, Marston, Searle, and Rivington, 1886

⁶⁷ *The sense of antiquity induces reverence, and I claim for the needle an older and more illustrious age than can be accorded to the brush. While the great pendulum of Time has swung art in sculpture, painting and architecture, from its cradle as in Mycenae, to its throne in Athens in the day of Pericles, and then back again to the basest poverty of decaying Rome – needle work, continually refreshed from Eastern inspiration, never has fallen so low, though it had never aspired as high as its greater sister arts.*, in: ALFORD, Viscountess Marianna Margaret Compton Cust. *Needlework as Art*. S. Low, Marston, Searle, and Rivington, 1886, 5

⁶⁸ ZAKRESKI/ HADJIAFXENDI 2011, 262-265

⁶⁹ VOTRUBOVÁ 1931, 128-131

3.1. Quilt jako vypravěč ženských dějin

Na vytváření společenského dialogu se podílela i další textilní technika s dlouhou společenskou tradicí. Prošívané deky (v angličtině – quilt nebo patchwork) ilustrují příběhy černošek v Africe a následně v Severní Americe, kam se dostaly jako otrokyně, a kde vyvíjely postupem času vlastní podobu quiltu. Tato technika překonala popularitu výšivky u Američanek po roce 1850, protože měla komplexnější upotřebení – zdobila domácnost, kde přímo sloužila svému účelu, a zároveň byla soudobým vypravěčem. Kritička umění Lucy Lippard označuje quilty za „nejlepší vizuální metaforu ženských životů a ženské „kultury““⁷⁰ a zdůrazňuje, že takové kusy byly sešity ženami společně, a tím vytvářely kolektivní dějiny. Kreativní soudržnost, kterou vyžadovala práce nad quiltem, je symbolem první politické kooperace mezi ženami, které měly co sdílet světu kolem, a které zároveň chtěly mít vlastní slovo, přestože zatím jenom sešité nití.⁷¹ Technika quiltu se rozšířila během devatenáctého století mezi Američankami všech tříd a etnických příslušností, a proto ji můžeme označit za jednu z prvních demokratických (všem dostupných) uměleckých technik. Společná práce nad prošívanými dekami vytvářela dialog mezi ženami, jehož základem byla podpora a solidarita. Přátelství, které spojovalo umělecky nadané ženy, vznikalo mimo jejich vztahy v rodině nebo církevním životě a vytvářela se nová komunita, která se věnovala uměleckým činnostem.

Výhodou quiltu ve srovnání s technikou výšivky je jeho velikost, která dovoluje autorce pracovat s látkou jako s malířským plátnem. Velikost pomáhá zviditelnit techniku a dává jí možnost zachytit námět bez použití dekoračních doplnění a soustředit se přímo na hlavní motiv. Podstatnými jsou náměty, které v tomto dialogu vznikly – jak bylo zmíněno dříve – odrážely momenty tzv. ženských dějin. Nejčastěji byl zvolen formát kroniky vyprávějící autobiografický příběh, zároveň obsahující kolektivní ženský pohled na reálné životní situace. Nezobrazoval jenom scény ze soukromého života, často reagoval na sociální konflikty své doby, a proto nebyl určen jenom pro vystavování v domácnosti (obrázek 8). Vystavovaly se na benefičních akcích za zrušení otroctví v průběhu občanské války mezi léty 1830 až 1860. Technika se dočkala svého uznání a v druhé polovině devatenáctého století byla zavedena cena za nejlepší quilty na řemeslných trzích, kam se sjížděly ženy z různých regionů, aby mohly prezentovat vlastní díla na způsob salonů malířů a sochařů. V té době navštěvovala

⁷⁰ CARSON/ PAJACZKOWSKA 2001,191

⁷¹ CARSON/ PAJACZKOWSKA 2001, 263

americká společnost jarmarky a venkovské výstavy mnohem častěji než prostory galerií, salonů nebo muzeí, a proto širší veřejnost vnímala textilní obrazy jako nejdemokratičtější umělecký výraz skrze který viděla soudobý svět.⁷² Quilt byl odrazem ženského hlasu, projevem politickým do stejné míry jako uměleckým.

Je důležité si uvědomit, že nahlížíme na období, kdy ženy neměly volební právo bez ohledů na původ a etnickou příslušnost. Nemohly ovlivňovat společenský život, zasahovat do mocenských systémů, ať šlo o politiku nebo kulturu. Byly omezeny jak z materiální stránky (neměly možnost pracovat a byly proto závislé na manželovi), tak i teritoriální (jejich doménou byla domácnost a rodina). Ve stejné době mohli muži objevovat nové země, zákony přírody nebo způsoby malby. Proto považují amatérskou výšivku za společenský fenomén, umělecké a politické vyjádření žen, jako jedno z mála, které mohlo zaznít v patriarchální společnosti. Zároveň jsou to umělecká díla, která nejsou jenom projevem ženskosti, ale sdělením společenských názorů díky použití osobité ikonografie a stylu charakteristického pro výšivky a quilt. Tradice vyjadřování pomocí textilních rukodělných prací nezanikla a nabyla většího smyslu v průběhu dvacátého století a je stále aktuální i v současné době.

3.2. Výšivka jako zbraň v zápasu proti patriarchátu

Začátek dvacátého století je poznamenán bouřlivým vývojem, který umožnil velké proměny ve společnosti. Půdu k tomu připravily předchozí dekády hledající nový společenský a politický řád, jehož výsledkem byla řada revolucí, nejenom ideologických ale i uměleckých.

Výrazná proměna uvnitř společenského systému se odehrála poté, co ženy postupně vybojovaly právo volit a studovat na vysokých školách, včetně uměleckých akademií. Hnutí, které mělo za úkol vyřešit nerovnost a konečně poskytnout volební právo ženám, vzniklo ve Velké Británii. Země, kde byl obecně kladen důraz na výuku šití a vyšívání na středních dívčích školách a odkud pocházela proslavená umělecká skupina Arts&Crafts, měla osobitý výtvarný jazyk protestu. Postupně jej přijaly americké ženy, které měly vlastní tradici quiltu a textilních aplikací a byly těsně propojené s britskou společností.

⁷² BERLO, in: CHERRY/ HELLAND 2006,206-217

Hnutí sufražetek je někdy spojováno s agresivními akcemi protestů, které zahrnovaly podpálení majetku politiků nebo připoutávání se řetězem k zábradlí Buckinghamského paláce v Londýně. Na druhou stranu kolektiv tvořily také členky, které k protestu přistupovaly kreativně a tím inspirovaly budoucí generace na k tzv. *jemnému protestu*.

Tvůrčím způsobem pojala svou účast ve velké demonstraci, která proběhla ve Washingtonu v roce 1913, den před inaugurací prezidenta Wilsona, sufražetka Alice Paul. Oslovila účinkující, kterých bylo nejméně pět tisíc, aby si oblékly barevné šaty symbolizující jejich profesní zaměstnání a výsledkem se stala performance, ve které se hlavním vizuálním elementem staly ženy střední třídy. Dalším prostředkem vyjádření politického postoje se staly prapory a transparenty vyrobené z textilu, které se umísťovaly na veřejných budovách.⁷³

Pro ženy, které se zúčastnily velkých demonstrací, se vyšívka stává jemnou zbraní v zápasu proti patriarchátu. Technika, která byla ještě předevčírem vnímaná jako nástroj udržování žen v domácnosti a jako archaická záliba, nabyla nového charakteru. Sufražetky využívaly amatérských rukodělných schopností v zápasu pro vlastní volební právo. Revoluční textilní tvorba s důrazem na jemnost a ženskost se přetvořila v symbolický nástroj, který zviditelněl politickou výzvu žádající velké sociální změny.

Janie Terrero nebyla nejvýznamnější anglickou sufražetkou, ale přispěla hnutí výraznou uměleckou hodnotou. V roce 1912 byla uvězněna společně s mnoha dalšími ženami a muži v Holloway za rozbití oken – demonstraci, která proběhla na jaře stejného roku.⁷⁴ Byla odsouzena na čtyři měsíce, během kterých pokračovala v odporu. Psaní dopisů a deníku bylo zakázanou činností, proto se pustila do vyšívání. Jako podklad používala plátěné kapesníky, na které vyšila petice a jména dalších vězňů ze sufražetského hnutí (obrázek 9). Navazovala na klasickou tradici vyšívání jmen hostů, kteří se zúčastnili důležité společenské události. Tuto tradici použila pro vyjádření nesouhlasu se současnou politickou situací. Podpisy a jména na kapesnících byly vnímány jako symbolické gesto protestu a solidarity.⁷⁵ Textilní vyjádření Janie Terrero a dalších žen během jejich pobytu ve vězení vytvořily individuální

⁷³ LAMPERT 2013, 112-115

⁷⁴ JANIE TERRERO <https://sussexpast.co.uk/wp-content/uploads/2011/08/Priest-House-suffragette-handkerchief.pdf>, vyhledáno 29.6.2017

⁷⁵ PARKER 2010, 193.

obraz sufražetského hnutí, díky kterému se můžeme seznámit s reálnými postavami a pochopit jejich myšlenky.⁷⁶

Sufražetky nemůžou být opomenuté v práci, která se věnuje textilním dějinám, protože jejich zásluhou se politizovala role textilu a rukodělných technik během prvních desetiletí dvacátého století. V jejich rukách není výšivka využívána k tomu, aby prospěla pozici umění, ale aby změnila pohled na ženy a jejich práva ve společnosti. Výšivka zároveň navazovala na výtvarnou tradici církevních praporů, draperií a transparentů odborových organizací, ve kterých byla zastoupená pracující třída během devatenáctého století. Žena začala revoluci pomoci nitě a jehly, které měla po ruce.

Sufražetské hnutí otevřelo novou cestu pro textilní umění a naplnilo ho podvrtným smyslem. S jemností a pečlivostí, kterou technika vyžadovala, přicházela výšivka ze soukromí do veřejné debaty o pozice žen jako občanek, matek a v neposlední řadě umělkyně. Mluvila vlastním jazykem a inspirovala následující generace, které navázaly na babičky feministky.

Proč jsou tyto historické události, které na první pohled souvisejí víc s politikou nežli s uměním, důležité pro práci, která se zabývá rolí výšivky v současném umění? Boj za volební práva žen dokázal vytvořit nový typ protestu, který propojil umění a aktivismus, a tím založil novou tradici, která trvá dodnes. Umění ve službách revoluce je důležitou kapitolou posledních dvou staletí a z velké míry se na něm podílela textilní tvorba. Kdybychom hledali příklady ze současnosti, spatřili bychom podobnosti a reference k protestními akcím, které se odehrály před sto lety.

3.3. Kraftivismus jako umělecká alternativa

Jako příklad může posloužit velká akce ve Washingtonu a v dalších amerických městech den po inauguraci prezidenta Trumpa (leden 2017). Tentokrát se na ulicích shromáždilo skoro desetkrát více lidí než v roce 1913, kde barva měla též symbolický význam. Demonstrace, která nesla název Women's March (Pochod žen) se postavila proti genderové nerovnosti, kterou se snažil udržet a posílit novozečený prezident. Skoro každá druhá žena na sobě měla oblečenou růžovou čepičku různých tvarů, nejčastěji s kočičími oušky. Díky obrovskému

⁷⁶ WHEELER 2012, 1-14

počtu zúčastněných se přetvořila růžová barva v pochybující se monochromní prapor protestu. Čepičky vznikly díky *Pussyhat Project*⁷⁷ a měly za úkol propojit demonstrující a stát se symbolem solidarity mezi lidmi, kteří se neznají osobně, ale mají totožné názory a cíle. Hlavními prostředky politického odporu se stala jednoduchá technika háčkování a pletení, růžová barva a postava kočky s podvrtným sexuálním smyslem – všechno tzv. ženské, na pomezí tradice a klišé.

Pussyhat Project je jedním z mnoha vyjádření mezinárodního hnutí *kraftivismu*, které se objevilo začátkem jednadvacátého století a navázalo na historické spojení politického protestu, kolektivnosti a výšivky. Procesy, které trvaly po celé devatenácté a dvacáté století a které zahrnovaly všechny tři komponenty, připravily cestu současné záměrné kooperaci umění a aktivismu.

Pojem *kraftivismus* je jednoduše sestaven ze dvou anglických slov *craft* (řemeslo) + *activism* (aktivismus) s ohledem na to, že slovo *craft* ve staré angličtině znamenalo „*power, physical strenght, might*“ (schopnost, fyzické síly a moc)⁷⁸, ještě nebylo spojeno s rukodělným řemeslem žen v domácnostech. První, kdo přichází se snahou popsat a pochopit proces probíhající mezi dvěma slovy, byla socioložka Betsy Greer, která se věnovala fenoménu kraftivismu během studií a v roce 2003 založila webové stránky⁷⁹ na toto téma. Následně vydala v roce 2014 knihu *Craftivism: the art of craft and activism*⁸⁰, která představuje texty a ukázky prací současných kraftivistů po celém světě a slouží jako inspirace pro budoucí projekty.

Kraftivismus navazuje ideologicky na druhou vlnu feminismu, Riot Grrrl Movement⁸¹ a na praktiky zavedené v sedmdesátých letech, kdy řemeslné techniky začínají sloužit protikladným ideálům nežli dříve. Hlavním podvrtným elementem kraftivismu bylo využití tradičních řemeslných technik jako je výšivka, pletení nebo háčkování a jejich přenesení do veřejného prostoru. Výšivka, jemná a titěrná práce, se objevuje na ulicích velkých měst a začíná plnit funkci graffiti. Na jednu stranu pokračuje v tradičně zdobící funkci, na druhou stranu vždy nese určitý politický nebo aktivistický vzkaz. Propojením uměleckých forem a

⁷⁷ PUSSYHATPROJECT <https://www.pussyhatproject.com/>, vyhledáno 30.6.2017

⁷⁸ CRAFT <http://www.etymonline.com/index.php?term=craft>, vyhledáno 22.7.2017

⁷⁹ CRAFTIVISM <http://craftivism.com/>, vyhledáno 22.7.2017

⁸⁰ GREER, Betsy. *Craftivism: the art of craft and activism*. Arsenal Pulp Press, 2014

⁸¹ Riot Grrrl Movement je nezávislé feministické punkové hnutí vzniklé začátkem devadesátých let ve státě Washington a pak se rozšířilo po celé Severní Americe a západním světě. Hlásí se ke třetí vlně feminismu a věnuje se nejenom hudbě, ale DIY aktivitám, umění, vydávání zínů a politickému aktivismu.

aktivismu je kraftivismus na jednu stranu feministickým činem, politickým a ekologickým aktivismem, na druhou stranu je kreativní občanskou spoluprací. Snaží se zpochybnit poměr produkce a konzumace, především na nadvýrobu a pracovní podmínky v textilním průmyslu.⁸²

Využití textilních technik pro kraftivistické nápady se stalo nejlepší taktikou. Přestože dnes už výšivka a pletení nejsou součástí dívčí výuky, jsou tyto techniky pořád známé a rozšířené mezi ženami. Tady se hnutí kraftivismu, opřené o aktivistický základ potkává s obecným zájmem o vlastní ruční výrobu, zažívající obrození během posledních pětadvaceti let. Kultura DIY (Do it yourself neboli Udělej si sám) je založena na shodných principech a může být vnímána jako kritika konzumní společnosti, proti které je zacílen kraftivismus. Rozkvět DIY praktik vytváří aktivní komunitu uvědomělých občanů, kteří se stávají alternativou konzumní společnosti. Jejich činnost může být brána jako protest, který je podobně jako výšivka dlouhodobou a kreativní záležitostí, a pro kterou je proces stejně důležitý jako výsledek.

Gentle Protest (Jemný protest) je jedním ze současných projektů otevřené skupiny Craftivist Collective, založené v Británii roku 2009. U jeho zrodu stála aktivistka a vyšivačka Sarah Corbett, která navázala na ideje kraftivismu a navrhla vlastní formu protestů. Vyšívání jako způsob kritického myšlení, který vyžaduje soustředění a zamyšlení se nad problémem.⁸³ Konečná díla – vyšité dopisy nebo miniaturní transparenty společně s účastníky workshopů nebo setkání umísťovala do viditelných koutů ve městech (obrázek 10). Během posledního roku činnost kolektivu zasahuje i do galerijních prostorů, jako například workshop *Make it up!* v Tate Britain v rámci doprovodného programu k výstavě *Art for Whom?*⁸⁴

Výšivka ve službách aktivismu má novou lidovou podobu a má za snahu vytvářet komunity aktivních osob, které mají společný cíl. Má i nové umístění. Nezdobí jenom hezkou domácnost nebo muzejní instituce, ale vychází do ulic, v nichž sděluje důležitý vzkaz. A v nové podobě se postupně vrací do galerií, kde má za úkol vytvářet umělecký dialog, sešívající jednou nití společnost a umění.

⁸² RATTO/BOLER 2014, 141

⁸³ GENTLE PROTEST <https://craftivist-collective.com/our-story/>, vyhledáno 22.7.2017

⁸⁴ "Make it up!" <https://craftivist-collective.com/blog/2011/05/our-make-it-up-workshop-at-tate-britain/>, vyhledáno 22.7.2017

4. Společenský dialog jehly a niti

V hierarchii moderního umění především západní kultury mělo dekorativní umění nevýznamnou pozici, kterou v první polovině dvacátého století utvrdily proslulé eseje architektů a umělců jako byli Adolf Loos⁸⁵, Le Corbusier nebo Amédée Ozenfant⁸⁶. Nové slohy jako funkcionalismus a purismus měly být očištěné od dekorativnosti, která byla definována jako ženská vlastnost příznačná pro mimoevropské umění. Výšivky se neobjevují v abstraktním umění a nejčastěji jsou asociované s tradičními výrobky lidové kultury na které se moderní umění dívalo s určitým odstupem a nepochopením, ale zároveň fascinací.

Obnovený zájem se postupně projevil od začátku šedesátých let, výsledkem, kterého se stalo založení bienále ve švýcarském Lausanne. Výstavy konaly mezi lety 1962 až 1995 a prezentovaly přehled současné textilní tvorby, se zaměřením na tapiserie. Zároveň měly výstavy za úkol propojit tradiční a konceptuální přístupy v práci s textilem.⁸⁷

4.1. Výšivka ve feministickém umění

Situace se mění, kdy se k „jinému“ umění prostřednictvím výuky na vysokých školách dostala nová generace umělců. Amy Goldin, umělkyně a kritička umění, seznámila na konci šedesátých let své studenty s uměleckými formami mimo eurocentrický kánon – tkanými koberci a vyšitými textiliemi pocházejícími z afrických a amerických zemí. Hierarchie západního umění přestává být jedinou platnou. Otevírá se prostor pro umění, které mělo jiný původ a které oslavovalo ty, kteří byli dříve přehlíženi na základě genderu, etnika nebo třídy.

Zrod feministického umění na přelomu šedesátých a sedmdesátých let v Kalifornii s těmito procesy souvisí. Uvědomění si toho, že o kvalitě a významu umění může být rozhodnuto na základě etnické nebo genderové příslušnosti, spojilo mladé umělkyně v zápasu proti

⁸⁵ Esej *Ornament a zločin* (Ornament und Verbrechen) byl poprvé vydán v roce 1910 na základě přednášky přednesené 21 ledna 1908 ve Vídni, in: LOOS Adolf (Markalous Bohumil ed.). *Řeči do prázdna*. Praha Orbis 1929, 139

⁸⁶ Architekt Le Courbusier spolu s malířem Amédée Ozenfantem sepsali v roce 1918 manifest purismu (*Après le cubisme*). Purismus byl nový styl, který vznikl na základě kubismu a odmítal dekorativnost, kterou umístili na spodní pozice v hierarchii moderního umění., in: JAUDON/KOZLOFF, *Art Histerical Notions of Progress and Culture*. Heresies 4 (Winter 1978), 38-42

⁸⁷ SCHOESER 2012, 340

nerovnosti na umělecké scéně. Feministické umění se opíralo o politické předpoklady, skrze které se pokusilo redefinovat formu a účel vznikajícího umění. Snaha integrovat každodenní život činí všechny druhy uměleckých praktik jako jsou performance, videoart, body-art a instalace stále aktuálními. Tělo, především ženské, je výchozím materiálem a námětem, se kterým feministické umění sedmdesátých let pracuje a skrze které je veden dialog se společností.⁸⁸ Nejbliž k tělu máme vždycky látku, materiál, který se též nevysvobodil z genderových rolí. Přestože období šedesátých let je spojováno s kulturou hippie, kde se výšivka výrazně podílela na uvolnění maskulinity, v případě žen byl jeden femininní vzor nahrazen druhým. Výšivka nepřímou naznačovala ženskou plodnost, čímž nás vrací k nárokům kladeným na ženské tělo.

Textil a výšivka se v rukou feministických umělkyní snaží ukázat, že osobní znamená politické tam, kde je osobní nebo domácí život produktem instituce a ideologie společnosti ve stejné míře jako život veřejný. Spolu s tím se feministická výšivka stala jednou z technik, která přinášela nové přístupy, a to především vztah mezi umělcem a publikem, skrze který se snažila definovat současné umění. Díky své dostupnosti a popularitě (školní výuka a domácí koníček) byla výšivka snadněji přijímána publikem⁸⁹, se kterým se snažila navázat kontakt pro budoucí uměleckou spolupráci.

Jedním z nejpozoruhodnějších uměleckých projektů ve feministickém umění sedmdesátých let byla instalace Womanhouse. Iniciovaly ji během roku 1972 Miriam Schapiro a Judy Chicago v Los Angeles v rámci aktivit jimi založeného Feminist Art Program na CalArts.⁹⁰ Otevřený program pro mladé umělkyně pomocí experimentování a praktikování nových uměleckých forem definoval novou feministickou estetiku a teorii, ve které tělo zaujímalo ústřední pozici.⁹¹

Umělkyně Miriam Schapiro byla jednou z vedoucích osobností americké feministické scény. Vzala na sebe roli zprostředkovatelky mezi veřejným a osobním životem, a následně mezi vysokým a laickým uměním, kde první zastupovalo soudobý umělecký svět a druhé feministické umělecké hnutí. Snažila se propojit umění a život ženy pomocí symbolů odkazujících k domácímu prostředí – vyšitým kapesníkům a vějířům. V prostorách

⁸⁸ ALMEIDA, Diana V. Women and the arts: dialogues in female creativity. Bern: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2013, 32-34

⁸⁹ PARKER 2010, 205-206

⁹⁰ WOMANHOUSE <http://www.womanhouse.net/>, vyhledáno 19.7.2017

⁹¹ ALMEIDA 2013, 39

Womanhouse vytvořila Schapiro společně s umělkyní Sherry Brody umělecké dílo s názvem *The Dollhouse* (obrazek 11), které představovalo šest miniaturních pokojíčků vytvořených pomocí textilů a výšivek. Používala hodně ornamentálních exotických látek, například pro perský pokojíček *Seraglio*. Bez ohledu na velikost je dílo Miriam Schapiro a Sherry Brody výzvou soudobým uměleckým kánonům. Je opakem tradice moderního umění a minimalismu, směru převládajícího celá šedesátá a začátkem sedmdesátých let dvacátého století.⁹² Pokojíčky představují alternativní vývoj umění, neviditelnou ženskou ruku, která po dobu několika staletí vytvářela umělecká díla s pečlivostí a kreativním nadáním.

Přínosem Schapiro je nový umělecký pojem, který vznikl díky jejím specifickým textilním pracím. Kanadská umělkyně se obrátila k tradicím svých předchůdkyň – žen, které věnovaly svůj čas šití prošívání dek a vyšívání, a vytvořila vlastní druh textilní koláže – „femmagés“. Technika vychází z propojení kubismu a quiltu (textilní aplikace) a má za účel oslavovat rukodělné práce vytvořené v ženských domácnostech, které díky její „femmagím“ nabyly nového smyslu⁹³ a propojily dějiny a současnost.⁹⁴ Umělecká díla Miriam Schapiro v sobě nesou feministické prohlášení, které se stalo součástí její tvorby a požadovalo změny na širší politické rovině.

Ženské dějiny a pocta jejím nejdůležitějším osobnostem se staly hlavním výchozím bodem druhé zakladatelky a umělkyně Womanhouse – Judy Chicago. Její umělecké dílo *The Dinner Party* (obrázek 12) je manifestem ženské rukodělné práce a jejího významu v dějinách lidstva. Toto dílo je považováno za ústřední v dějinách výšivky a je stejně důležité pro moji práci, kde plní funkci můstku mezi minulostí a současností.

Instalace *The Dinner Party* je od roku 2007 vystavena jako součást stálé expozice Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art v Brooklyn Museum v New Yorku. Představuje 1038 žen v dějinách lidstva. 39 z nich má vlastní podepsané místo za velkým trojramenným stolem a jména ostatních 999 jsou zakomponovaná do podlahy. Do projektu, který vznikl v průběhu let 1974 až 1979, se zapojilo více než sto účastnic a účastníků. Symbolický název instalace zve ke stolu postavy, které byly donedávna přehlíženy klasickým (patriarchálním) výkladem dějin. Materiály použité v díle *The Dinner Party* – keramika a textil odkazují jasně k ženské

⁹² DEKEL 2013, 59-60

⁹³ GOUA/PETERSON 1999, 92

⁹⁴ *I wanted to validate the traditional activities of women, to connect myself to the unknown women artists who made quilts, who had done the invisible "women's work" of civilisation. I wanted to acknowledge them, to honor them.* (Schapiro, 1977), in: DEKEL 2013, 61

zkušeností s uměním. Vyšité běhouny s talířem ve tvaru motýla nebo květiny (jenž ale zároveň jasně připomíná vulvu), jsou symbolem slavných žen žijících od pravěku až po současnost⁹⁵ díla.

Projekt *The Dinner Party* vyžadoval precizní přípravu ze strany vedoucí umělkyně Judy Chicago. Ke spolupráci přizvala dobrovolníky a spolu s nimi i odborníky jako kunsthistoričku Diane Gelon, která se ujala pozice experta a organizátora. Její historické znalosti pomohly skupině najít vlastní styl, který se opíral o dlouholetou tradici. Další důležitou ženou byla fotografka Susan Hill, která mimo jiné výborně ovládala techniku vyšívání, znalost předanou od maminky a babičky. Spoluautorky musely společně prostudovat dějiny výšivky, které jich seznámily s rozmanitostí technik a zároveň nastínily pozice umělekyní v průběhu staletí. Z vyšitých běhounů se dají vyčíst různé historické techniky. Jako příklad může posloužit kus věnovaný středověké vědkyni Hildegardě z Bingenu, který byl vytvořen Dorothy Goodwill ve stylu Opus Anglicanum.⁹⁶ Ubrus pro Annu van Schurman, jednu z nejvzdělanějších žen Nizozemska sedmnáctého století, je prezentován v podobě soudobého vzorníku, zachycujícího klasické výšivky domácnosti s manželským párem a květinami po obvodu látky.⁹⁷ Každý z běhounů byl promyšleným dílem odkazujícím k určité postavě, období a technice výšivky, která s ní souvisí. Celé dílo jako by chtělo poukázat na nepřetržitou kontinuitu ženské historie vázanou na uměleckou textilní tradici. Výšivka symbolizuje umění žen, historické vázané na dekorativnost a ruční práci. Na druhou stranu *The Dinner Party* vzdalo poctu tradičním technikám jako je výšivka a keramika, pomocí kterých vzniklo současné umělecké dílo.

Judy Chicago zpochybnila roli umělce jako jedince, jehož cílem je vytvořit umělecké dílo. Zdůraznila umělecký proces a dialog mezi dějinami a současností. Během práce v ateliéru se nemluvalo, každá a každý se snažil soustředit nad vlastní práci.

Výzdoba a spolupráce jsou vlastnosti, které definují práce obou umělekyní, Miriam Schapiro a Judy Chicago. Spolupráce je jedním z charakteristických přístupů přijatých feministickým programem a tvoří smyslovou antitezi představám o umělci jako samotáři ponořenému do vlastních myšlenek ve svém ateliéru. Filozofka Julia Kristeva vysvětluje vztah feministického a kolaborativního umění na základě fenoménu rozdělení společnosti, především na mužskou a

⁹⁵ Nejmladší žijící postavou instalace *The Dinner Party* se stala malířka Georgia O'Keeffe (1887-1986).

⁹⁶ GERHARD 2013, 78

⁹⁷ GERHARD 2013, 143

ženskou. Tvrdí, že tzv. druhé pohlaví tvoří proti-kulturu, stává se alter egem oficiální kultury, a nakonec přináší nové možnosti. „Ženská společnost“ je viděna jako harmonická a svobodná, kde každá je rovnocennou členkou komunity.⁹⁸

Na feministickou tvorbu druhé vlny navazují i další umělkyně, pro které začíná být textil plnocenným uměleckým materiálem nebo podnětem. Nejvýraznějšími osobnostmi osmdesátých a devadesátých let, kteří přecházejí od klasických forem jako sochařství a kresba k výšivkám a aplikacím, jsou francouzská umělkyně Louise Bourgeois a Britka Tracey Emin. Nacházejí v tradičních technikách význam pro vlastní intimní tvorbu, výšivka se u nich stává jazykem těla a duše ženy, zachycuje křehkost vlastních prožitků. Tracey Emin navazuje na dědictví druhé vlny feminismu, která zastupuje názor, že osobní znamená politické, a doplňuje ji vlastním uměleckým výstupem o tom, že osobní znamená univerzální. Pomocí výšivky se snaží vlastní portréty ztvárněné v podobě velkoformátových aktů⁹⁹ zjemnit a vrátit jim ženskou vlastnost. Technika plní funkci univerzálního vypravěče ženského příběhu.

4.2. Vyšívání jako forma kolaborativního umění

Pro umění spolupráce, které vyžaduje zapojení společnosti do procesu, kde umělec může být jak vůdčí osobností, tak i účastníkem, se jeví výšivka jako jedna z nejúspěšnějších uměleckých forem. Má své kořeny hluboko v dějinách, kdy nad jedním uměleckým dílem, tapisérií nebo výšivkou pracoval celý cech během několika dnů nebo týdnů.

Kolaborativní umělecké projekty, ve kterých byla výšivka výchozím médiem, nebyly příznačné jenom pro feministické umění. Technika se díky nim postupně zbavuje stereotypů a nabývá konceptuálního plánu v dílech dalších umělců. Jedním z nich je Filipíнец David Medalla, žijící mezi Paříží, Londýnem a New Yorkem. Jeho tvorba zahrnuje širokou škálu technik od kinetického umění po instalace a performance. Koncem šedesátých a začátkem sedmdesátých let (1968–1972) umělec připravil sérii participativních instalací pod názvem *A Stitch in Time* (obrázek 13), kde byla účastníkům nabízena možnost zapojit se do procesu vytváření experimentálního díla zpochybňujícího hierarchie kreativního nadání jedince. Dílo představoval velký kus bavlněné tkaniny umístěný ve veřejném prostoru, do kterého mohl

⁹⁸ KRISTEVA 1986, 202

⁹⁹ FLAESH, katalog výstavy, Galerie Rudolfinum, 2015.

návštěvník vyšít jakýkoliv pro něj důležitý symbol nebo heslo. Proces vyžadoval tvůrčí koncentraci a zapojení se do celého díla, které symbolizovalo pohyb a uplynulý čas s důrazem na samotnou výrobu uměleckého díla.¹⁰⁰ Jedním z cílů Medally bylo překonat mínění většiny mužů o tom, že výšivka je ženskou činností, a snažil se proto upozorňovat i na umělce tvořící pomocí tohoto media.¹⁰¹

Autorův úkol je připravit materiál– velký pruh látky, stejně jako důkladné sledování procesu spolupráce (fotodokumentace). Ten je stejně důležitý jako konečný výsledek. Medalla se posunul od klasických technik jako je kresba a socha k technikám časově náročnějším a nekonvenčním – k šití a výšivce. Čas věnovaný vyšívání nabízí prostor ke společenské interakci a využití zmíněných materiálů a místo konání zpochybňuje klasické autorství.¹⁰²

4.3. Zastoupení textilu na benátském bienále 2017

O tom, že dílo Davida Medally *A Stitch in Time* ze sklonku šedesátých let pořád nepostrádá na aktuálnosti a tzv. umění spolupráce je součástí umělecké scény posledních let, svědčí letošní sedmapadesáté benátské bienále. Výstava, která má letos název VIVA ARTE VIVA¹⁰³ klade na rozdíl od předchozích ročníků větší důraz na ručně vyráběné umění a performativní praktiky. Textil je na výstavě všudypřítomný a je zastoupen v dílech několika umělců, kteří sdělují rozličné myšlenky v závislosti na tématu pavilonu.¹⁰⁴ Koberce se objevují v dílech umělce Petrite Halilaje (Pavilion of the Earth), který společně s maminkou připravil velké performativní sochy nočních motýlů z tradičních kosovských textilií. Instalace odkazuje k dětství autora a materiál otevírá otázku citů k rodné zemi a k vlastní identitě.¹⁰⁵ Dějiny, paměť a její přerušení jsou hlavními tématy v tvorbě Mexičanky Cynthiy Gutiérrez (Pavilion of Traditions), která utkává nasbírané příběhy v metaforické a skutečné tkaniny. Koberce pocházejí z provincie Oaxaca, kde byly utkané ženami znalkyněmi podle hispánské

¹⁰⁰ DAVID MEDELLA – A STITCH IN TIME <http://www.anothervacantspace.com/David-Medalla-A-Stitch-in-Time>, vyhledáno 20.7.2017

¹⁰¹ Uvádí Michaela Raedeckera, nizozemského malíře zachycujícího krajinu pomocí sešitých a vyšitých detailů, in: WALKER, 2014, 47

¹⁰² BISHOP 2012, 185-186

¹⁰³ Viva Arte Viva Biennale Arte 2017 Short Guide. La Biennale di Venezia, May 2017 (dále jako KATALOG)

¹⁰⁴ Letošní ročník bienále je tematicky dělený na pavilony, které se především zaměřují na umělce a jejich světy. Mezi nimi jsou například pavilony štěstí a strachu, společenství, země, tradice, barev a další.

¹⁰⁵ KATALOG, 108

tkalcovské tradice „telar de cintura“. Jejich umístěním na kamenné sokly odkazující na oficiální španělské monumenty, se snaží umělkyně přitáhnout pozornost k rychle zanikajícímu mexickému řemeslu. Tento proces nastává v důsledku omnipotence ze strany Španělska nad přemoženou kulturou.¹⁰⁶ Další umělkyně navazující na iberoamerickou textilní tradici je Američanka Sheila Hicks (Pavilion of Colors), která připravila hmatovou instalaci sestavenou z barevných balíků (žoků) vláken. Dílo se jmenuje *Baôli*, termín, kterým se v Indii označuje místo pro setkání a interakci. Stejnému účelu je věnována i instalace, která zve diváka k odpočinku a k prožitku hmatového zážitku.¹⁰⁷

Další skupinu důležitých prací představuje *Pavilion of Common* hledající společnou nit a způsob vytváření komunit v současném světě, pro který je příznačná individualita a vlastní zájmy. Kurátoři se tady vracejí k umění šedesátých a sedmdesátých let, kterému byla blízká stejná témata.¹⁰⁸ Bienále znovu uvádí historickou performanci Davida Medally *A Stitch in Time*, kde umělec přišívá osobní věci návštěvníků do tkaniny umístěné v místnosti galerie. Oživením projektu upozorňuje na opakující se procesy ve společnosti a neustálou potřebu dialogu.

Prožití pocitu každodenní situace nabízí performance *The Mending Project* (poprvé uvedena v roce 2009) umělce Lee Mingwei (obrázek 14). Při vstupu do Arsenale má návštěvník možnost opravit si vlastní oblečení společně u stolu s autorem interaktivního díla. Zeď galerie zdobí válečky s nití, kterou účastníci použili, a které symbolizují vztah vzniklý během společné práce. Obyčejný proces šití se stává dialogem mezi umělcem a publikem, který přináší nový emotivní spojující rozměr.¹⁰⁹

Tendence, které se objevily na sklonku šedesátých let, v sobě nesly revoluční poslání prolomit uměleckou hierarchii. Textil, výšivka a tapiserie se díky své návaznosti na ženské dějiny staly symbolickými pro vývoj feministického umění. To, že textilní techniky vyžadují více času a často podíl několika účastníků, otevřelo cesty pro nově objevující umění spolupráce. Současné umění, jak svědčí letošní bienále, se občas obrací pohledem k nedávné minulosti proto a předchozím projektům ze dvacátého století, aby našlo směr přijatelný pro budoucnost jak uměleckou, tak i společenskou. Pozice textilního umění se nakonec jeví jako důležitá, protože díky kontinuálnímu vývoji (je charakteristickým rysem většiny klasických medií)

¹⁰⁶ KATALOG, 117

¹⁰⁷ KATALOG, 154

¹⁰⁸ KATALOG, 40

¹⁰⁹ KATALOG, 90

dokáže navazovat na nové tendence v umění a má schopnost propojovat společnost bez ohledu na třídní nebo rasovou odlišnost. Má v sobě cosi univerzálního, co spojuje různé kultury a historická období.

5. Výšivka ve středo – a východoevropském kontextu současného umění

Inspirací pro vznik mé práce se stala kniha Rozsiky Parker *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of Feminine*, poprvé vydaná v roce 1984. Naposledy kniha vyšla v roce 2010, před náhlým zesnutím její autorky, která ještě ten rok doplnila text úvodním slovem. Nový úvod obrací svůj pohled na posledních pětadvacet let, které uplynuly během prvního a posledního vydání knihy a přinesly výrazné změny. Mění se společnost a s ní i požadavky kladené na umění. Zároveň Parker zmiňuje situace nepřetržitého zájmu o rukodělné techniky ze strany širší veřejnosti a poprvé zmiňuje fenomén kraftivismu.

Názor Rozsiky Parker, skutečnost že výšivka přestala být považovaná za archaickou rukodělnou zálibu, postupně nalézá své místo v současném umění, je aktuálnější než kdy dříve. Důkazem je i poslední přehlídka benátského bienále, která vzdává hold současným a historickým dílům, mluvícím s návštěvníky jazykem textilu. Tradiční rukodělné umění, které s příchodem nových technologií posledního desetiletí bylo na chvíli odsunuto do pozadí, se vrací v novém kontextu. Zdá se, že jednadvacaté století a digitální doba podněcují k reorientaci řemeslné výroby a textilního umění. Vyšívání, pletení, háčkování a další textilní techniky už nejsou automaticky spojovány s feministickým podvrtným uměním nebo tradiční ženskou tvorbou. Způsobů, jak pracovat a vnímat textil v době technické reprodukovatelnosti je více a není vždy důležitá rukodělná vlastnost, ale individuální přístup, jehož prostřednictvím současní umělci využívají potenciálu materiálu.¹¹⁰

V následující kapitole se pokusím částečně navázat na sedm let starý text, upozornit na probíhající proměny v čase a naznačit místo výšivky v současném umění a společnosti. Na rozdíl od autorky Rozsiky Parker, která se zaměřila na angloamerickou uměleckou scénu, středem mého bádání je místní kontext, respektive budu zmiňovat výtvarníky pocházející nebo pracující na území střední a východní Evropy. Určitě v mé práci nejsou zastoupení všichni současní umělci, kteří by se ve své tvorbě obraceli k výšivce. Pomocí některých výstav, které proběhly na tomto území, jsem narazila na pozoruhodné příklady uměleckých kolektivů nebo výtvarníků. Za zmínku stojí výstavy *Kluci a holky, co jim to nevádí* (Sam83, Česká Bříza, 2010)¹¹¹, *The Splendor of Textiles* (Zachęta – National Gallery of Art, Varšava,

¹¹⁰ RUHKAMP 2013, 318

¹¹¹ Kluci a holky, co jim to nevádí <http://www.sam83.cz/galerie/vystavy/kluci-a-holky-co-jim-to-nevadi/>. vyhledáno 3.8.2017

2013)¹¹², *TEXTUS. Embroidery, textile, feminism* (VCRC, Kyjev, 2017)¹¹³ nebo *Triennale současného ruského umění* (Garage, Moskva, 2017)¹¹⁴. Vzhledem k tomu, že jsou to všichni současně tvořící umělci, zkusila jsem s nimi navázat osobní kontakt a zjistit jejich názor na význam výšivky pro jejich tvorbu, stejně jako v kontextu současného umění.

Cestu od akademického malířství k malbě jehlou absolvovala současná česká umělkyně Klára Hosnedlová. Námět její tvorby tvoří vyšívání portrétů vycházející z fotografického obrazu, na kterých jsou zachycené postavy, ke kterým má umělkyně často osobní vztah. K jejich zobrazení ale nehledá jednoduchou cestu nebo způsob umožňující nejrychleji a nejpresněji zachytit podobiznu. Je to výšivka, ze vzdálenosti nebo z obrazovky počítače působící jako umělecká fotografie. Portrét má v sobě hodiny soustředěné a pomalé práce, přístup, který je protikladný digitální době. Její výšivky často dotvářejí módní oděv – koženou bundu nebo kabát, věci určené ke každodennímu nošení, které však nikdy nebudou sloužit své funkci. Lidi zachycené pomocí výšivky vytvářejí instalace, nacházejí se ve vlastním světě a vedou mezi sebou dialog.

Na výstavě VOGL¹¹⁵, která proběhla na podzim roku 2016 v pražské galerii Hunt Kastner, reagovala Klára Hosnedlová na historické interiéry od architekta Adolfa Loose. Vytváří postavu, nymfu modernu, inspirovanou estetikou pokojů ze třicátých let, která jako by procházela bytem doktora Vogla (obrázek 15). Žena, oblečená do kabátu, je zachycena rukodělnou technikou, výšivkou, která pro vídeňského architekta byla považována za zločin. U Hosnedlové to ale není v rozporu, dokáže harmonicky propojit funkcionalistický interiér a vyšívání obraz, který dotváří pomocí malby.

Klára Hosnedlová (1990, Praha) v roce 2015 absolvovala Akademii výtvarných umění v Praze, atelier Vladimíra Skrepla a Jiřího Kovandy. Základní uměleckou technikou v její tvorbě je výšivka, tzv. malba jehlou v kombinaci s klasickou malbou, kdy obraz je zakomponován do instalace. Během posledních třech let se zúčastnila několika skupinových a samostatných výstav, například „Nejlepší krejčí ve městě“ (Hunt Kastner, Praha) nebo

¹¹² The Splendor of Textiles <https://zacheta.art.pl/en/wystawy/splendor-tkaniny>, vyhledáno 3.8.2017

¹¹³ TEXTUS. Embroidery, textile, feminism, in: BRIUKHOVETSKA 2017

¹¹⁴ Triennale současného ruského umění <http://triennial.garagemca.org/ru/artists>, vyhledáno 3.8.2017

¹¹⁵ VOGL <http://huntkastner.com/project-room/past/exhibitions/past/vogl/>, vyhledáno, 23.7.2017

„VOGL“ – výstava připravená společně s umělkyní Lucii Scerankovou (Hunt Kastner, Praha).¹¹⁶

Další umělkyně, která ve své tvorbě nahrazuje malbu výšivkou, je Daniela Mikulášková. Výběr techniky vycházel ze životní situace, kdy musela odejít z atelieru do domácího prostředí. Omezení možností otevřely umělkyni novou cestu, jak přejít od expresivní malby k nové technice. Látka napnutá na rám se stává podkladem pro kresbu nití, kde každý druhý tah je nepředvídatelný a má vlastní směr. Ve výsledku vznikají abstraktní obrazy, symbolizující proces, který má počátek, ale nemá konec, protože výsledné dílo může být vždy doplněno nebo předěláno. Motiv času a trvání je pro Danielu Mikuláškovou v práci s výšivkou zásadní, věnuje se mu v sérii děl *Věčnost*, velký kus materie tisíckrát prošité krátkými červenými stehy (obrázek 16). V její tvorbě se setkávají expresivita malířky, přímočarost osobnosti a jemnost, odkazující k tradiční feminitě. Tento pocit dotváří i výběr podkladového materiálu – ubrusy a plenky, někdy s kytičkovými vzory. Daniela Mikulášková vzdává hold mateřské zkušenosti, která jí donutila na místo štětce zkusit jehlu, ale vypořádá se s tím jako malířka.

Daniela Mikulášková (1974, Brno) nejdříve vystudovala českou filologii a výtvarnou výchovu v Olomouci a následně mezi lety 1999-2001 pokračovala na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně v Ateliéru environmentu Vladimíra Mertý. Je členkou skupin BOA (spolu s Hanou Linhartovou a Kateřinou Tmějovou) a Svitava (spolu s Janem Karpíškem). Od roku 1999 aktivně vystavuje v Čechách, zúčastnila se například společné výstavy „Kluci a holky, co jim to nevadí“ (Výstava k tématu šití, textilu, vláken a jejich konektivity ve všech myslitelných polohách. Galerie Sam83, Česká Bříza). Samostatně byla zastoupena na výstavách „Šité obrazy“ (Geofyzikální ústav Akademie věd České republiky, Praha) nebo „Od červené k černé niti“ (Galerie Jiřího Jílka, Šumperk).¹¹⁷

Proč jste si pro vytvoření svých obrazů vybrala jehlu a nitě namísto štětce a barev?

¹¹⁶ KLÁRA HOSNEDLOVÁ <http://www.klarahosnedlova.com/>, vyhledáno 23.7.2017

¹¹⁷ DANIELA MIKULÁŠKOVÁ <http://www.daniela-mikulaskova.cz/>, Vyhledáno 24.7.2017

Vyšívání u mě od počátku nahrazovalo malbu. Pravým důvodem byl nedostatek místa, nemožnost práce v ateliéru, olejové barvy, které dlouho schnou. V době, kdy jsem byla na mateřské dovolené, i moje zoufalá potřeba tvořit i s malými dětmi. Tato technika mi to umožnila v plném rozsahu. Zamilovala jsem se do ní.

V čem pro Vás spočívají výhody a nevýhody při práci s výšivkou?

Nepocítuji cokoliv jako výhodné nebo nevýhodné, oceňuji možnosti, které mi tento způsob práce dal a dává. Možnost mít čas a pracovat kdekoliv, kdykoliv...

Jaké místo podle Vás má výšivka dnes a jakou může mít budoucnost v kontextu současného umění?

Opravdu nevím, myslím, že stále je a bude technikou ojedinělou, protože vyžaduje trpělivost, čas a vůli.

Je pořád relevantní rozdělovat uměleckou tvorbu na umění a řemeslo?

Ano, je rozdíl v tom, jestli je věc dělána za určitým účelem nebo bytostně neopakovatelné sdělení autora samotného. Obojí však má stejně důležitou a cennou hodnotu.

Kdo nebo co bylo pro Vás inspirací pro vznik osobité techniky?

Inspirací mi v dětství byla moje babička, která mě naučila šupovat ponožky, když jsem bývala hodně nemocná jako malá, moc mě to bavilo. V dospělosti to pak byla jistě Anna Zemánková a její způsob tvorby.

Výšivka je tradičně spojována s ženskou, často amatérskou uměleckou činností, která byla vykonávána v domácnosti. Ve své práci se také pokoušíte o určitou meditaci („navlékání nitě do jehly, zahradní ticho“¹¹⁸) a používáte podklad, který symbolicky odkazuje k domácí sféře (ubrusy). Proč je pro Vás důležitý tradiční způsob uvažování nad vznikajícími obrazy, přestože výsledek má skoro opačnou podobu, než jak bychom si představili klasický vyšitý obraz?

Protože vnitřně ctím a plně uznávám ženskou úlohu a roli jak v rodině, tak při výchově dětí, tak v partnerství. Velmi obdivuji staré způsoby ženské pospolitosti, kdy ženy skutečně

¹¹⁸ Vyjádření z textu Daniely Mikuláškové „7 let v nitích“ <http://www.daniela-mikulaskova.cz/category/moje-texty/>, vyhledáno 2.8.2017

vyšivaly, staraly se o domácnost, o muže. Zároveň jsem v tom ale nevyrostla a odjakživa se vyjadřuji expresivně...Takže se s tím aspoň takto spojuji a vzniká to, co vzniká...

Pro Vaše práce je typická výrazná expresivita a zároveň jemnost. Je možné to použít jako obecnou charakteristiku pro Vaši tvorbu? Anebo i samotnou techniku výšivky?

Myslím, že to je typické pro mou tvorbu a vychází z mého charakteru. Jsem z hor, z malé vesnice u Bruntálu. Drsný kraj, lidé přímočaří. Zároveň mám v sobě křehkost. To je to spojení, o kterém se často mluví a je viditelné na mých obrazech.

Má proces vyšívání dopad na to, jak jste začala vnímat čas?

Ano, čas začnete vnímat úplně jinak. Najednou není, musíte se zastavit. Při těch posledních velkých obrazech – „Věčnost“ (jsou 3) jsem pracovala s časem vlastně já sama. Měla jsem chuť dělat něco, co nemá konec, vědomě to zažít (něco jako touha žít věčně). Jedno plátno mi trvalo zhruba 5měsíců.

Mimo činnost umělkyně máte spolu s dcerami projekt Kao Maki, kde spolu vyšíváte obrázky zvířat a dalších postav. Čím může být pro umělkyně taková aktivita zajímavá a přínosná? A jaký má smysl zapojovat do toho neprofesionální účastníky? A jaký názor obecně máte na tzv. umění spolupráce?

Moje dcery v tom procesu vyšívání vyrůstaly, takže to vzniklo úplně přirozeně. Ale jsem praktická a zemitá, v době, kdy začaly vznikat obrázky Kao a Maki jsme vůbec neměli peníze, holky kreslily moc legrační obrázky, tak jsem je začala vyšívat, pak prodala. Odděluji tvorbu pro děti (Kao a Maki) od mé vlastní práce. Taky si často říkám, že dětem v pokojíčku často nevisí nic nebo reprodukce z Ikey... Tak třeba někoho inspirujeme nebo uděláme radost.

119

Podobný podklad jako ubrusy a bytový textil používá ve své tvorbě tvůrčí sdružení *Наденька* (Naděňka). Na rozdíl od abstraktních obrazů na plenkách od Daniely Mikuláškové, vyšívá kolektiv přesné vzkazy – vyšitá fakta o postavení žen v ruské společnosti minulosti a

¹¹⁹ Rozhovor vznikl na základě mailové korespondence a následujícího osobního setkání v Brně. Odpovídala Daniela Mikulášková dne 18. 6. 2017

současnosti. Předměty domácí potřeby byly umístěny ve městě a tvořily pouliční výstavy během mezinárodního dne žen, aby upozornily na význam svátku a obecná práva, o která mají ženy stále bojovat. Vyšité chňapky jako běžný dárek k svátku symbolizující ženské „předurčení“ a její oddanost rodině nesou v sobě podvratný smysl. Snaží se upozornit na nevyrovnanost nároků kladených na muže a ženu, náročnost a nesmyslnost tohoto „předurčení“. Výšivka na bavlněných bílých šatech a spodním prádle (obrázek 17) připomínají důležitá data v dějinách práv žen v Rusku. Zároveň jejich díla svým vzhledem vzdávají hold práci Louise Bourgeois. Umělkyně se stala velkou inspirací pro sdružení Наденька, které přijímá její vizuální estetiku, ale namísto vlastních pocitů (instalace Clothes - “The Cold of Anxiety is very Real”, 1996) vyšívají zmínky skutečných událostí. Feministické umění je teoretickým základem, který sdružení přináší do současné ruské společnosti založené na patriarchálních hodnotách. Jejich výtvarná díla působí na pomezí umění a aktivismu, podklad v podobě každodenních textilových předmětů má za účel ukázat přítomnost současného problému nerovnoprávností ve společnostech. Technika výšivky odkazuje na ženu, postavu zapojenou do situace. Tvorba tvůrčího sdružení Наденька je určitým návratem k feministickému umění sedmdesátých let, kde se pomocí technik asociovaných s ženskou činností a odkazem k tělesnosti, snažil o proměny ve společnostech.

Творческое объединение Наденька (Tvůrčí sdružení Naděnka) bylo založeno v roce 2014 v Omsku členkami Anastasii Makarenko, Marii Rybkou, Naděždou Nikiforovou a Marii Alexandrovou. V roce 2015 se přidaly Alena Isahanjan spolu s Oksanou Usalcovou. Většina z nich absolvovala Školu užitého umění v Petrohradu. Součástí uměleckých aktivit jsou feministická čtení, přednášky o současném umění a šicí workshopy. Sdružení se zúčastnilo řady výstav a festivalu v Omsku a Petrohradě a bylo zastoupeno na trienále současného ruského umění (Garage, Moskva).¹²⁰

Proč je hlavním výrazovým prostředkem ve vaší tvorbě právě vyšívání? A jakých jiných výtvarných forem využíváte?

¹²⁰ ТВОРЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ НАДЕНЬКА <http://triennial.garagemca.org/ru/Nadenka-creative-association> , vyhledáno 24.7.2017

To je vědomá volba jedné ze strategií feministického umění, která přehodnocuje tradiční postupy ženských ručních prací, hledání jiné estetiky, jiného jazyka. Každá z nás se tak či jinak zabývala šitím, vyšíváním, pletením atd., všechny známé techniky ručních prací jsme se snažily používat pro vyjádření a naplňovaly je obsahem, zpochybňovaly jsme přitom dekorativnost, utilitárnost známých předmětů (kosmetické tašky, chňapky, utěrky, šaty).

V čem vidíte výhody a nevýhody použití výšivky v současných postupech, jak výtvarných, tak i kolektivních? A v čem je pro vás výšivka výjimečná v kontextu současného umění?

Hlavním specifikem výšivky je trvanlivost a dovednost. V době rozvoje současných technologií a médií se zdá, že použití vyšívání je anachronismus, ale je to vědomá snaha o haptičnost, o zpomalení procesu výroby, o uvědomění si specifčnosti ručních prací. Pro nás je důležité, že se v našem umění spojuje konceptuální složka (intelektuální práce) a zároveň je přítomna fyzická práce, vidíme to tak, že by v ideálním případě ve společnosti nemělo existovat rozdělení na pracovníky intelektuální a materiální.

Možné zápory: Vyšívání může být spojováno jenom s užitým uměním a nebýt bráno vážně.

Je v tom určitý záměr, že členové vaší skupiny jsou jenom ženy?

Je to jak záměr, tak i shoda okolností. Náděnka vznikla z jiného kolektivu, ve kterém bylo kolem 10 žen. Tu část omské umělecké mládeže, do které patřily členky Náděnky, tvořily převážně ženy. Nutnost zapojit do skupiny muže nikdy nevznikla.

Máte takovou aktivní občanskou pozici, která zahrnuje účast na demonstracích a tvorbě textilních transparentů a bannerů. Proč se vám taková účast zdá být důležitá a nakolik se orientujete v hnutí sufražetek, které se snažily bojovat s nerovností podobnými prostředky? Proč se vám i po uplynutí 100 let jejich myšlenky a výtvarné prostředky zdají být nadále aktuální?

Při účasti na demonstraci můžeme předložit existenci problému, svoji pozici a podporu hnutí velkému počtu lidí.

Použití stejných prostředků může vypovídat o jejich efektivitě.

V návaznosti na sufražetky vyvstává otázka, jak vás ovlivnila „druhá vlna“ feminismu, jejich teoretický a výtvarný vklad do rozvoje současné společnosti? Kdo z umělců a teoretiků vás ovlivnil (pokud takoví jsou)?

Teorie: Simone de Beauvoir, Carol Hanisch, Lucy Lippard, Laura Mulvey, Luce Irigaray.

Umění: Louise Bourgeois, Eva Hesse, Martha Rosler, Valie Export a jiné

Nakolik dané myšlenky nalézají odezvu v současném Rusku? Proč je důležité mluvit o ženských dějinách právě pomocí vyšívání?

Odezva se projevuje v podobě negativních reakcí, odporu, otázek, ale případů souhlasu a přijetí myšlenek feminismu bezpochybně přibývá. Také roste počet umělců, kteří se ve svém díle obracejí k užitému umění. Nevíme, s čím konkrétně to souvisí.

Myslíte si, že i nadále je aktuální oddělení řemesla (užitkového) od umění (malířství, sochařství)?

Považujeme za důležité oddělovat mění od ne-umění podle přítomnosti záměru a myšlenky v práci.

Odpověď jiné členky: nepovažuji za možné a potřebné stanovovat přesnou hranici mezi uměním a ne-uměním, a už vůbec ne vytyčovat uvnitř umění marginální oblasti, i když marginální oblasti jsou dobré v tom, že jsou nejzajímavější a obsahují palčivý materiál. Moje oblíbená muzea jsou regionální, a k tomu nejlépe v menších městech, vyvolávají mnohem větší dojem než většina výstav současného umění.

Spojujete vaše praktiky s myšlenkami a formami, které „hlásá“ kraftivismus?

V podstatě naše činnost spadá pod pojem kraftivismu. Jeho základní principy (antikapitalismus, ekologičnost) jsou nám blízké.

Stanovujete hranici mezi uměním a aktivismem?

Cítíme, že ta hranice existuje a možná se nacházíme právě na ní. Bezpochyby se nezabýváme aktivismem, nicméně určitý kritický náboj je v našich pracích přítomný. Projevuje se nejen ve formě vyjádření, ale také v činnosti, která ho doprovází ve vnějším prostředí.

Jakou roli ve vaší tvorbě hraje estetika dokončeného uměleckého díla?

Časem začíná estetika hrát velkou roli, i když původně jsme se staraly o estetičnost prací mnohem méně. Teď přichází pochopení toho, že cílem je dovést do diváka záměr práce, musíš pro to vybrat nejefektivnější formu. Nejedná se o estetiku ve smyslu „krásné – ošklivé“,

ale spíš o to, jak odpovídá pravidlům kompozice, a o odstranění přebytečných, náhodných elementů, které mohou škodit vnímání (percepci). Pro nás je důležité hledání vlastního jazyka, vlastní estetiky, hodně o tom mluvíme, přemýšlíme, místy jsme hodně kritické k sobě a pořád chceme překonávat, nabourávat estetiku ustálenou v našem kolektivu a jít dál.¹²¹

Tvorba tvůrčího sdružení Naděnka je znamením návratu, kterým prošlo umění posledních deseti let. Feministickou linie, kterou Rozsika Parker popisuje jako nedostatečné důležitou na začátku nového milénia, nabývá smysl pro současnou společnost a nachází svůj odraz v umění. Feminismus, který jako hnutí zažívá vlastní přílivy a odlivy, se dnes vrací s novou energií mladých umělkyně. Situace ve Východní Evropě, respektive v Rusku, není feministickým ideám nakloněná, současná politika spíš směřuje k potlačování ženských práv (příkladem je letošní zákon o domácím násilí)¹²². Proto ve společnosti vzniká výraznější odpor, snaha něco měnit a vytvářet uskupení, která nejsou k proměnlivé situaci lhostejná. Návrat ke kolektivitě je úmyslným činem, ke kterému se obrátily nejenom ruské umělkyně, ale jak svědčí letošní přehlídka bienále, tak i mezinárodní scéna.

Vedle feministického *Tvůrčího sdružení Naděnk* funguje také umělecký kolektiv zvaný Швейный кооператив Швемы (Sdružení švadlen Švemy), působící v Rusku a částečně Ukrajině. Pomocí výstav „domácích“ transparentů upozorňují na tzv. ženskou otázku. Vycházejí ze současných společenských podmínek, přitom je jejich tvorbě blízké hnutí sufražetek a první vlna feminismu. Jsou kolektivem žen, propojeným na základě zájmu o feminismus a společné šití a vyšívání. Své dovednosti používají pro vytváření transparentů a vlajek, které se následně objevují jako součásti demonstračních pochodů nebo pouličních výstav. Vyšité transparenty reagují na problémy domácího a sexuálního násilí, válečný konflikt mezi Ruskem a Ukrajinou a porušování lidských práv.

Porušení pracovních podmínek v oděvním průmyslu je hlavním námětem jejich performance s názvem „12 hodinová šichta“, ve které reprodukují reálný pracovní den šičky z textilní

¹²¹ Text vznikl na základě mailové korespondence s účastnicí tvůrčího sdružení Naděnka, dne 5.6.2017 (překlad z ruštiny).

¹²² DEKRIMINALIZACE DOMÁCIHO NÁSILÍ V RUSKU <https://www.respekt.cz/denni-menu/putin-zpecetil-mirnejsi-tresty-za-domaci-nasili-rusko-zapadni-dovoz-nepotrebuje>, vyhledáno 27.7.2017

továrny. Dvanáct hodin účastnice šily tzv. ledvinky, kdy během dne měly patnáctiminutové pauzy na jídlo, tři pauzy, aby si došly na záchod a měly povoleno hovořit pouze o své práci. Výrobky ušité během performance měly nápis *Vyrobeno v otroctví* (obrázek 18) a byly následně byly rozprodané za cenu 44 rublů (1 euro) – ekvivalentu platu, které dostává pracovníce za jeden den. Performance se stává aktem solidarity s pracujícími a kritikou kapitalistického systému neustálé výroby a spotřeby, ve které se zaměstnanec stává nástrojem bez vlastních potřeb a zájmů. Ve svém manifestu, který se stal součástí dvanáctihodinového díla, upozorňuje kolektiv na privilegia uměleckého procesu v porovnání s pracovním a v rámci aktivit kolektivu usilují o smysluplné propojení umělecké a profesní výroby.¹²³

Kolektivita a horizontální spolupráce je zásadní podmínkou šicích kurzů organizovaných Sdružením švadlen Švemy. Oprava oblečení, šití transparentů, zdobení a vyšívání oděvů je společenskou akcí, přístupnou každému, kdo chce věnovat čas ruční práci a je otevřen dialogu.

***Швейный кооператив Швемы** (Sdružení švadlen Švemy) vzniklo v roce 2015 v Petrohradě jako absolventský projekt Školy zapojeného umění. Současný kolektiv tvoří Maria Lukjanova, Anna Tereškin, Antonina Melnik a Olesea Panova. Projekt funguje na pomezí umění a aktivismu a je založený na principu spolupráce. Činnost kolektivu zahrnuje organizace workshopů na téma recyklace a upcyclingu oblečení, společného šití a vyšívání aktivistických transparentů pro demonstrace v Rusku a na Ukrajině. K tomu funguje jako opravářská dílna, která pořádá pravidelné kurzy šití. Jsou zastoupené na festivalu aktivistického umění „МеduaУдар“ (Moskva), festivalu „ЖЕНСКИЙ ЦЕХ- 2016“ (Minsk) a výstavě „Textus. Embroidery, Textile, Feminism“ (Kyjev). Kolektiv působí v Petrohradu.¹²⁴*

Jak sami hodnotíte vaši činnost – je to umění, řemeslo, výuka nebo terapie, jak pro členky skupiny, tak i pro zapojený kolektiv?

Anna: Mně se zdá, že to pro nás může být současně vším. Alespoň já pro sebe nacházím v činnosti Švem umění, řemeslo, učení i terapii, všechno je přítomné. Co se týče účastnic, které

¹²³ BRIUKHOVETSKA 2017, 11

¹²⁴ ШВЕЙНЫЙ КООПЕРАТИВ ШВЕМЫ <http://triennial.garagemca.org/ru/Shvemy-sewing-cooperative>, vyhledáno 27.7.2017

chodí na workshopy, každá nebo každý má odlišné cíle a výsledky: někdo čistě utilitární – zkrátit kalhoty, někdo se snaží o dílo, někdo se chodí pobavit s ostatními atd.

Toňa: Souhlasím s Aňou, pro mě osobně je to také jak umění, tak i řemeslo, učení a terapie.

Máša: Kromě toho, že souhlasím s Aňou a Toňou, bych chtěla dodat: pro dnešek to je moje hlavní práce, občas práce švadleny, občas práce umělkyně, občas aktivismus – ano, všechno dohromady.

Olesa: Také souhlasím s Aňou – to je všechno komplet najednou. Ale v první řadě to je pro mě terapie: možnost něco dělat rukama a vidět výsledek. Učit něco lidí na workshopech je pro mě těžké, ale přátelská atmosféra, aktivní a příjemní lidé mi pomáhají přemoci sebe a pracovat v tomto směru.

Nakolik je pro vás důležitý dialog s účastníky, kteří se chodí učit/tvořit do sdružení? A jaký je hlavní cíl zapojení společnosti?

Aňa: Snažíme se vytvořit bezpečný prostor, ve kterém se každá může vyjádřit a cítit svobodně. Možná v praxi to tak nedopadá vždycky, já se například často účastním workshopů, ale a omezuju se na čistě technická témata. Ideálně chceme svým příkladem a rozhovory dovést myšlenky a principy, o které se opíráme – anarcho-feminismus, samoorganizace a vzájemná výpomoc, alternativní ekonomika a hodnota práce.

Toňa: Mně se zdá, že dialog je v našem případě hodně důležitý, protože obvykle se v dialogu s účastníky daří předat ideu, k čemu to všechno je a tím zaujmout. Pro mě asi je v daném stádiu cílem předání myšlenky, zkušenosti a inspirace pro vytvoření podobných projektů.

Máša: Dialog je pro nás důležitý, protože nejenom my učíme, ale také se často samy učíme, navzájem se inspirujeme, které k nám chodí na workshopy. V atmosféře rovnosti a vzájemné pomoci je mnohem radostnější něco vytvářet.

Olesa: Myslím si, že hlavním cílem je vytvořit prostředí, ve kterém se všichni budou bez zábran bavit o libovolných tématech a nestydět se dělat to, co se nesluší, a nedělat si přitom starosti, že můžeme udělat chybu. Jak řekla Aňa, bohužel ne vždy máme dost energie a nadšení všem aktivně pomáhat, ale možná právě to může donutit někoho samostatně hledat řešení problému. Hlavní je, aby šicí stroje neutrpěly újmu.

Jakou roli ve vašich pracích hraje estetika výsledného produktu a nakolik je tento produkt důležitý (nebo naopak je pro vás důležitější proces)?

Aňa: Důležité je obojí. Bez komfortních podmínek práce se ne vždy podaří vytvořit dobrou věc. Samotná estetika hotového produktu pomáhá zprostředkovat myšlenky, na kterých stojí proces vytváření věci.

Toňa: Ano, důležité je obojí. Ale občas v honbě za estetikou narušujeme ideu procesu: narážíme na sebe-vykořisťování a perfekcionismus – potom se práce stává mučením. Přitom je pro nás důležité vytvořit jiný přístup k práci: jako ke spravedlivě placení činnosti, která může přinášet radost.

Máša: Když to jsou workshopy se spolky, pracuji na sobě, abych se nezasekávala na výsledku, tady je proces mnohem důležitější, emoce, rozhovory. Výsledný produkt – to je odměna. Občas se musím snažit, abych přimhouřila oko nad křivými švy. Když to je výtvar, na kterém pracuji já, nebo my všechny jako kolektiv, je těžké to udělat perfektně. Není mi úplně blízké slovo „estetika“, častěji myslím na „funkčnost“.

Olesa: Je důležité vždy na to myslet a rozlišovat, kdy je pro tebe důležitější proces, a kdy výsledek. Ale stejně člověk chce jakoukoliv práci dovést do konce. Pokud se jedná o zakázku, samozřejmě ji dokončím, jak se patří. Ale na workshopech potřebujeme dělat něco nového spolu.

Pořád si myslíte, že je aktuální oddělení řemesla (užité umění) od umění (malba, socha)?

Aňa: Samozřejmě že ne! Za posledních 50 let se díky umělkyním-feministkám tyto hranice prakticky smazaly. Provedly obrovskou práci nad reflexí a přehodnocením pojmů „ženská tvorba“ či „užité umění“, které se spojují s něčím bezvýznamným, neseriózním.

Toňa: Považuji užité umění za ještě jedno médium v umění (včetně současného). Tudíž pro mě je velice zajímavý aktivismus v užitém umění (kraftivismus) a zdá se mi, že to je to, co dělám.

Máša: Takové rozdělení na řemeslo a umění považuji za velice abstraktní v dějinách umění, tyto pojmy se používají ve vztahu k tématu o „moci a kapitálu“. Současné umění je velice otevřená oblast, co se techniky týče. Dokonce společná příprava boršče se může stát uměním.

Ted' se techniky užitého umění přehodnocují současným uměním a exportují, včetně obrácení se k minulosti, přejmenovávání, včetně užitého umění.

V čem vidíte výhody a nevýhody užití vyšívání v současných praktikách, jak výtvarných, tak i v kolektivních? V čem je pro vás jejich zvláštnost v kontextu současného umění?

Aňa: Nevýhoda je asi v tom, že vyšívání zabírá poměrně hodně času. Ale to také přináší výhody: když vyšíváš, vžíváš se, prožíváš každé písmeno, každý milimetr svého vzoru, vkládáš do něj hodně sebe, svého těla, času. Kolektivní vyšívání se skládá z hodně těl a o mnohem více času, a proto může vyvolávat mnohem větší efekt. Je to podobné kolektivní meditaci. V kontextu současného umění získalo vyšívání jako technika více svobody a nových aktuálních témat, ale bohužel, na velké části genderově smíšených výstav zůstává na hranici marginalnosti. S každým rokem se pohybuje od této hranice směrem do centra. V ideálu musí dojít k decentralizaci a také hranice musí zaniknout.

Ostatní účastnice souhlasí s Aňou.

Je v tom určitý záměr, že členkami vašeho sdružení jsou jenom ženy?

Aňa: Samozřejmě jsme se spojily díky feministickým principům, ale pokud by se muž chtěl přidat do sdružení, určitě bychom zvážily jeho kandidaturu, protože nejsme separatistky. Ale zatím takoví zájemci nejsou.

Toňa: Také nevylučujeme účast transgenderových a nebinárních lidí. Hlavní je, aby člověk zachovával principy skupiny a byl ochotný se zapojit do její práce. Kdyby něco, pomůžeme.

Máša: Aňa a Toňa vysvětlily účast v našem kolektivu. Já bych chtěla dodat, že v rámci šicích workshopů, performancí, vyšívacích praktik se k nám dost často připojovali muži.

Máte aktivní občanskou pozici, součástí, které je účast na demonstracích a vytvoření textilních transparentů a bannerů. Proč se Vám taková účast zdá být důležitá a nakolik se orientujete v tradici hnutí sufražetek, které se snažily bojovat s nerovnostmi podobnými prostředky? Proč se vám i po sta letech jejich myšlenky a výtvarné prostředky zdají být i nadále aktuální?

Aňa: Sufražetky také rozbíjely vitríny a organizovaly výbuchy. Mimochodem, dosáhly svých cílů. Možná bychom měly dělat to samé, aby se něco změnilo? Pro mě je výroba hezkých, symboly nabitých bannerů gestem síly, která dělá naši občanskou pozici atraktivní pro nové

lidi. Nebo alespoň ne odrazující. Co se týče současných demonstrací – nevidím, že by něco měnily, jediné že povzbuzují lidi, kteří jdou spolu pod jednu vlajkou. Proto pomoc při výzdobě demonstrací je to nejmenší, co můžeme udělat. Chtělo by to vymyslet nějakou novou formu, která bude fungovat.

Toňa: Zdá se mi, že musíme brát ohled na kontext a stát. Na Ukrajině, když jdeš na mítink/demonstraci/pochod, máš pocit, že to, co se děje, je užitečné. Pocit, že něco ovlivňuješ a že to, s čím jdeš, je vrcholně důležité. Pokud používáš mocnou grafiku, nebo hezký banner, stává se jen bonus pro tebe: více pozornosti, hned s tebou dělají rozhovor, ptají se, obdivují. Pro mě se stala ukázkovou situace s pochodem Rovnosti v Kyjevě, když nakonec se nejvíc mluvilo o jeho vzhledu (my jsme byly v černém a v černých závojích na tvářích) a plakáty anarcho-queer-fem kolony.

Máša: Kromě toho, že vyjadřujeme svoji sociálně-politickou pozici na demonstracích a akcích pomocí prošívaných bannerů, děláme to taky denně skrze to, jak vypadáme, často pomocí oblečení, na kterém je nějaká výšivka, natištěná šablona nebo je zde nějak jinak vyjádřen náš postoj, a to také přitahuje pozornost a dává možnost vysvětlovat a propagovat svoje názory.

Olesa: Vedle papírových plakátů přitahují ušité bannery mnohem více pozornosti. Je na nich těžší napsat dlouhý slogan, zato proces jejich tvorby a výsledek více probouzí fantazii a představivost. Je to výborný lifehack jak pronést transparent na demonstraci – obléct si jej.

Spojujete vaše praktiky s myšlenkami a formami, které „hlásá“ kraftivismus?

Aňa: Ano, samozřejmě!

Toňa: O tom jsme mluvily před tím.

Máša: Ano.

Olesa: Vypadá to tak.¹²⁵

¹²⁵ Text vznikl na základě mailové korespondence s účastnicí Švadlenské sdružení Švemy, dne 3.7.2017 (překlad z ruštiny)

Pojem *dialog* je zásadní pro většinu společenských aktivit založených na tvůrčím procesu kolektivu. Je stejně důležitý pro vztah mezi výšivkou, kolektivem a politickým protestem, jedním z jehož podob je kraftivismus. „Nikdy není pozdě zalátat“ zní jako možné motto pro *Švadlenské sdružení Švemy*, ale ve skutečnosti patří spoluzakladatelce australské kraftivistické skupiny Radical Cross Stitch¹²⁶. Její činností se inspiroval slovenský kolektiv *Kundy Crew*, který přebíral jednoduchý umělecký jazyk křížkového stehu, a pomocí této techniky začal řešit problémy vycházející z místního kontextu¹²⁷. Pracím nechybí ironie a občas drsný jazyk, který diváka zaskočí, ale lépe dokáže myšlenku vyjádřit. Aktivistické umění jim připadá jako nejlepší způsob, jak oslovit člověka a donutit jej přemýšlet.

Kundy Crew je spontánní projekt, který založily čtyři členky v bratislavském klubu *Intergalaktická Obluda*, kde se často scházely. Příznávají, že nejdřív věděly, proti čemu se chtěly postavit a co chtěly říct, ale až potom přicházely na koncepty, které by vyšly na kanavu. Vycházejí z aktivistického prostředí, ale umělecký protest se jim zdál jako nejlepší, protože vždy vyžaduje čas a soustředěné přemýšlení¹²⁸. Své nápady začaly realizovat nejdřív na antifašistických akcích, kde najednou vyšívalo přes třicet lidí. Na otázku, proč podobných kraftivistických skupin není v Čechách a na Slovensku víc, odpovídají, že zatím necítí potřebu většího opozičního odporu, jak je to v jiných zemích (například v Polsku).

Nejdůležitějším z procesů se nakonec stal dialog, který vznikl mezi účinkujícími během několika hodin strávených spolu nad vyšíváním. Diskuzi vzniklou mezi známými se pak pokusily přinést do širší veřejnosti, a tak začaly s pořádáním workshopů v Čechách a na Slovensku (obrázek 19). Tvrdí, že taková činnost je baví nejvíc, když se sejdou s jehlou v ruce vedle sebe lidé, kteří by se za jiných okolností nepotkali. Začnou se bavit o horkých tématech týkajících se současné politiky (jako příklad uprchlická krize), ale soustředěný proces je dokáže uklidnit a donutit k dialogu. Druhým přínosem workshopů vyšívání je porušení genderových stereotypů o tom, že vyšívají jenom holky. Chlapi vyšívají taky, a i když se na začátku tváří, že je to nebaví, odcházejí jako poslední. Ztrácí se význam konkrétního autorství vytvořených výšivek, které se stávají kolektivním výrazem.¹²⁹

¹²⁶ RADICAL CROSS STITCH <http://radicalcrossstitch.com/>, vyhledáno 27.7.2017

¹²⁷ Z místního kontextu přichází i druhá důležitá inspirace – ženský spolek Živena působící na Slovensku a v Čechách ovlivnil skupinu víc než feministky druhé a třetí vlny. Stejně tak jsou pro *Kundy Crew* důležité postavy současných slovenských feministek a jen občas umělkyně.

¹²⁸ Myšlenkově navazují na Gentle Protest (Jemný protest) skupiny Craftivist Collective.

¹²⁹ Tento text vznikl na základě mluveného rozhovoru během workshopu vyšívání s Evou a Gabinou v Brně, dne 24.6.2017

Za zmínku stojí dílo *Hore Hajl Dole Hajl* (obrázek 20), které formálně a obsahově navazuje na tvorbu Kundy Crew. Slovenská umělkyně Ivana Šáteková tak reaguje na současnou sociopolitickou situaci, kdy se za nálepkou tradičních hodnot skrývají problematické a neakceptovatelné názory jako xenofobie, sexismus a antisemitismus. Série výšivek, ve které jsou hlavní postavičky oblečené do krásných slovenských krojů, demaskuje stereotypy, které tyto problémy neustále podporují. Umělkyně se snaží pomocí folklorní estetiky demaskovat mýty o národu a spolu s nimi se vracející nacionalistický radikalismus.

Kundy Crew byla založena na Slovensku v roce 2010 čtyřmi členkami Ivou, Evou, Gabinou a Ninou¹³⁰. Věnují se radikálním křížkovým výšivkám vzkazů s feministickou, antifašistickou a politickou tematikou. Pořádají pravidelné workshopy vyšívání pro veřejnost v Čechách a na Slovensku. Byly zastoupeny na samostatné výstavě Neměla provokovat (Artwall, Praha) v Praze a v Berlíně, Vídni a Budapešti a také se staly součástí skupinových výstav. Kundy Crew působí mezi Prahou a Bratislavou.

Kdybychom hledali podobné současné projevy uměleckého aktivismu ve středoevropském kontextu, museli bychom se podívat na Polsko, kterým v posledním roce otřásl protesty proti definitivnímu zákazu potratů. Czarny protest (Černý protest¹³¹) se odehrál na jaře roku 2016 ve velkých polských městech, kde stávkovaly především mladé ženy během pracovních hodin. Velký odpor a účast demonstrujících pomohly tento zákon zastavit.

Do protestu se zapojily i umělecké kolektivy, jedním, z nichž byl projekt umělkyně Moniky Drożyńskiej *Złote rączki* (Zlaté ručičky). Jedná se o školu vyšívání původně organizovanou během zimních měsíců pro veřejnost, která se chtěla naučit novým dovednostem. Postupně vznikla z autorského projektu umělkyně organizace, kde najednou vyučuje několik zájemců. Školou je organizace nazývána proto, že má vlastní knihovnu *Glamour and Discourse*, která je věnována dějinám vyšívání, textilu a sociálním vědám. Členové Zlatých ručiček se kromě

¹³⁰ Na požádání účastnic uvádím tady jenom jejich křestní jména.

¹³¹ ČERNÝ PROTEST https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/cerne-pondeli-polske-zeny-protestuji-proti-zakonu-o-interrupci-cernobilym-vydanim-je-podporila-gazeta-wyborcza_201610031432_dpihova, vyhledáno 28.7.2017

klasických výšivek na bubínku věnují šití transparentů, které následně využívají na protestních demonstracích (existuje i možnost zapůjčení transparentů). Během tzv. černých protestů se do workshopů zapojilo mnohem více lidí i díky tomu, že se škola dostala do galerie. Vytváření velkých transparentů proběhlo v *Bunkeru Sztuki* v Krakově a na *Zamku Ujazdowském* ve Varšavě, se kterými umělkyně Monika Drożyńska dlouhodobě spolupracuje.

Motiv spolupráce je pro umělkyni výchozím i v díle z roku 2010, jehož cílem bylo ušít vlastní kulturní středisko. Projekt *Uszyj dom kultury* chtěl upozornit na nezájem o kulturu ze strany města a zároveň povzbudit jeho občany. Drożyńska přišla s představou velkých šatů, pod které by se dal umístit budoucí dům kultury. Oslovila lidi, aby jí donesli vlastní oblečení, které pak následně sešila do jednoho kusu (většinou pracovala prvních pár hodin sama, pak následující tři hodiny společně s dobrovolníky). Do šití se zapojili umělci, řidiči, důchodci, členové místní hip-hop kapely a obyvatelé z okolí. Společný proces trval šest měsíců, během kterého proběhly diskuze na související téma a ve výsledku vznikl dům-šaty ve tvaru tepee. Událost přitáhla pozornost veřejnosti a byla zdokumentována v lokálních novinách.

Zájem Moniky Drożyńskiej o výšivku obecně vychází ze zájmu o veřejný prostor a nápisy, které se objevují ve městě. Vzkazy na zdech začala zapisovat a přepisovat. Nejdříve měly silně politický význam. Odchod na mateřskou dovolenou ji, stejně jako umělkyni Danielu Mikuláškovou, zmíněnou výše v textu, přivedl k vyšívání. Jako podklad využívala nasbírané fráze z ulic, která přenášela na látku. Tento proces se vyvinul v projekt s názvem *Urban Embroidery* (obrázek 21), kdy se výšivka v podobě velkých bannerů objevila ve městě. Nejpozoruhodnějším se stal tzv. kalendář, tvořený sérií výšivek na každý měsíc a obsahující hesla uličních nápisů. Výšivky se promítaly jako reklamní plochy v pěti velkých městech Polska. Projekt byl náhle ukončen kvůli stížnosti na transparent *Winter, Fuck Off*, ale *Urban Embroidery* pokračuje dodnes. Pro Moniku Drożyńskou je způsobem, jak nejvýrazněji popsat svět městských periferií a každodenní život v nich. Propojuje vandalismus (do kterého spadají graffiti a nápisy na zdech budov) a výšivku (domácí koníček vykonávaný uvnitř v teple), pomocí kterých se snaží pojmout funkci jazyka v širším slova smyslu. Svůj obecný zájem o vandalismus jako umělecký element vkládá do guerillové tvorby, když vyšívá přímo na ubrusech a záclonách vlaků a letadel během cestování.¹³² Tvorba Moniky Drożyńskiej má málo společného s hnutím kraftivismu, je vlastním uvažováním o roli výšivky ve městě a možnostech zapojení jeho občanů do změn ve veřejném životě.

¹³² Tento text vznikl na základě mluveného rozhovoru přes Skype s Monikou Drożyńskou, dne 13.6.2017

Monika Drożyńska (1979) vystudovala Akademii výtvarných umění v Krakově a nejdříve se zajímala o grafický design a fotografii. Mezi lety 2004 až 2010 vedla první polský koncept obchod Punk. Věnuje se navrhování oděvů a vyšívání, které dává do souvislosti se společenskými aktivitami a instalacemi, fungující ve veřejném prostoru. Je držitelkou ceny "Kulturalne odloty" organizovanou největším polským deníkem Gazeta Wyborcza a ceny "Kulturysta". Monika Drożyńska spolupracuje s ministerstvem kultury a visehradským rezidenčním programem pro umělce. Její díla jsou zastoupena v galerii současného umění "Bunkier Sztuki", Národním muzeu Krakova a sbírce Deutsche Bank. Je zakladatelkou školy vyšívání Złote rączki v Krakově, kde v současnosti žije a pracuje.

Dalším umělcem, který ve své tvorbě spojuje text a textil, je Ukrajinec Volodymyr Kuznetsov. Podkladem pro jeho díla se stávají každodenní momentky zapsané do deníku, lidové moudrosti nebo kolektivní vzpomínky na různé události (obrázek 22). Fixuje krátké vzkazy výšivkou, nejčastěji strojovou. V její písenní práci je skoro ojedinelým umělcem, který ani nešíje, ani nevyšívá ručně. Práce se šicím strojem má vlastní specifikum a s ním i omezení. Je fyzicky náročnější. Je bojem a zároveň spoluprací s agresivní jehlou, která je silou řízenou vlastním tempem. Výšivka se stává podobnou grafickým technikám, jakým je například rytina, založená na procesu vyrývání jehlou.

Technika pro Volodymyra Kuznetsova není výchozím elementem, ale nástrojem, pomocí kterého ztvárňuje vlastní myšlenky. Vyšívání přitahuje umělce svou možností dostat se do nitra podkladu – „procesem fyzického proniknutí dovnitř materiálu“ a tím i do podstaty věci, nad kterou přemýšlí. Dokumentace nepodstatných údajů nebo návodů je zbavena patosu a přímého vztahu k další události. Proces „prošívání zkušeností“ je konceptem skrze který se umělec snaží zachytit propojení osobního a kolektivního vědění.

Volodymyr Kuznetsov (1976, Ukrajina) vystudoval Akademii dekorativně-užitého umění ve Lvově, ateliér uměleckého textilu. Je spoluzakladatelem skupiny Художня Рада (Umělecká rada), CСCK (Centrum pro komunikaci a kontext) a P.E.II. (Revoluční Experimentální

Prostor). Byl zapojen do společenských iniciativ a shromáždění během Maidanu i následujících událostí. Ve své tvorbě se zajímá o vztah mezi veřejným a soukromým, současným (politickým děním) a archaickým (technikou výšivky). Pracuje s informací v podobě vzpomínek, pomocí kterých se snaží definovat celistvost mezi osobním a kolektivním věděním. Volodymyr Kuznetsov je zastoupen na řadě skupinových a samostatných výstav v Ukrajině a zahraničí. Mezi nimi jsou The End of the World (Luigi Pecci Centre for Contemporary Art, Prato), The Ukrainians (DAAD gallery, Berlín) nebo samostatná Stitching through experience (VCRC, Univerzita Taraes Shevchenko). Je účastníkem rezidence Het Blauwe Huis v Amsterdamu a Residency at KEX Studio ve Vídni. Žije a pracuje v Kyjevě.¹³³

Vystudoval jsi malbu na textil. Proč je právě vyšívání nejdůležitějším výrazovým prostředkem ve tvé tvorbě? A jaké jiné výtvarné formy používáš?

Vyšívání není nejdůležitějším, ale je pro mě jedním z nejvíce přesvědčivých prostředků. Ve Lvovské Akademii dekorativně-užitého umění jsem se učil na katedře uměleckého textilu. Tam byly rozděleny malba na textil a tkaní, zatímco vyšíváním jsem se zabýval sám, ne úplně podle osnov.

Na akademii byly také katedry keramiky, kovu, skla, monumentálního sochařství. Zabýval jsem se různými materiály, pracoval se sklem, kovem. Fyzicky bylo zajímavé pracovat s masivními materiály, deformovat je, cítit jejich sílu a plasticitu. Vyšívání mě přitahuje svým organickým poutem s materiálem, když prošíváš tkáň, dostáváš objekt silně spojený se základem.

Pro vytvoření prací používám nejen vyšívání, ale i jiné pomocné prostředky, materiály a techniky. Může to být steh u vyšívání, spoj při elektrickém sváření, záběr ve videu, slovo v textu atd. Důležité je chápat svůj úkol, strukturu a vlastnosti materiálu, aby vyhovovaly záměru autora.

V čem vidíš výhody a nevýhody použití výšivky v současném umění? A v čem vidíš její specifika v kontextu současného umění?

Vyšívání je živá a přesvědčivá, tělesná technika.

¹³³ VOLODYMYR KUZNETSOV <http://volodymyrkuznetsov.com/>, vyhledáno 28.7.2017

Když mluvíme o výšivce na tradičním trhu umění – malba na plátně je obvykle ceněna více a kupována častěji. Co se týče praxe v tvorbě – jak už jsem uvedl výše, je pro mě zajímavý proces fyzického proniknutí dovnitř materiálu. Například, ve svých pracích jsem použil střelbu po autech [ukrajinsky se používá výraz „střela prošívá“]. Také byla využita jako čarodějnický námět, ve smyslu ochranných symbolů, talismanů.

Zkrátka, vyšívání je pro mě prostředek pro zhmotnění jednotlivých myšlenek, a já se nesoustřeďuji jenom na vyšívání, používám různé prostředky.

Vyšívání se historicky spojuje především s ženskou tvorbou a užitkovým uměním. Myslíš si, že to je pravda, a že umělecké techniky se dělí na mužské a ženské? A proč je dodnes mezi umělci pracujícími s textilem, vyšíváním, většina žen?

Historicky – ano, pořád jsou rozdělovány. Ted' – to už si nemyslím. Tak to berou ti, kteří žijí stereotypem „žena doma s dítětem a výšivkou“. Ted' už to tak úplně není, už je jiný rytmus a chápání života, čas, kdy vyšívání dělají stroje a počítače. Pro mě osobně neexistuje pojem „ženské umění“, i když tomu problému rozumím.

V současném umění umělci, jak ženy, tak i muži, často používají vyšívání jako jeden z prostředků pro vyjádření problémů genderové nerovnosti, anebo ho používají jako stereotyp „ženského umění“ například, jako srbský kolektiv *Škart*.

Já osobně používám vyšívání stejným způsobem jako jiné techniky.

Svoje práce vytváříš s použitím převážně vyšívání na stroji. Proč? Vidiš rozdíl mezi ruční a strojovou technikou?

Mnohým se na první pohled zdá, že malování jehlou nebo vyšívání křížkovým stehem je fyzicky jednodušší. Ať je to jakkoliv, není to jednodušší než pro muže nanášení barvy štětcem na plátno.

Občas používám také „lehkou“ ruční a počítačovou výšivku, konceptuálně to spojuji s autenticitou samotné techniky, která usnadňuje syntézu látky a nití.

Imponuje mi ženský přístup, když proces vyšívání je práce s určitým fyzickým úsilím. Pokud to je ruční vyšívání, často na hrubé látce, velkou jehlou, hrubými nitěmi nebo drátem. Anebo také prostřelování automobilu...

U strojového vyšívání je vlastní specifikum, které závisí na omezeném fungování šicího stroje. Při vyšívání textu se vypracovává určitá kaligrafie. Technicky je občas strojové vyšívání srovnáváno s použitím lepu, proškrabáváním, trháním, rýsováním, kreslením.

Považuješ i nadál za aktuální oddělení řemesla (užitkového) od umění (malba, socha)?

Myslím si, že umění je jedním z užitárních prostředků pro poznávání světa, vytýčení důležitých otázek, vyhlášení sociálně-politických pozic, označení a /nebo řešení různých druhů problémů. Pomocí síly umění je možné inspirovat, dávat lásku a krásu, „dělat svět lepším“, vědomě/nevědomě simulovat, manipulovat vědomím lidí pro vlastní cíle.

Rozdělení na užitkové a „vysoké“, oddělování jedno od druhého je subjektivní věc, záleží, jestli autor má určité pozice, ochotu přistupovat komplexně, nebo se zavírat v určité sféře.

Přitahuje mě kolektivní umění, když lidi spolu nakousnou určité otázky, když se snaží najít řešení.

Kdo nebo co bylo pro tebe inspirací ve vyšívání a jak to je spojené s tvou rodinnou historií?

Doma byl šicí stroj a já od mala občas zkoušel něco šít, pamatuji si, jak jsem vyšil komiksový portrét, který jsem viděl na nějaké kazetě. Vyšít se mi to tehdy zdálo velice živé a materiální. Doma jsem také prohlížel babiččiny výšivky ze 70. let. Později jsem se pustil do vyšívání více uvědoměle, konkrétně pro vytváření děl.

V tvých pracích je často přítomen text, plátno se přetváří na stránku deníku, poznámek, do jednoho velkého příběhu. Jak je podle tebe spojen text a textil, a v čem je možná převaha nitě nad inkoustem?

V ukrajinské lidové písničce jsou slova matky, která vyšila svému synovi jeho život na ručníku.

Konkrétní převahu pro mě nitě nad inkoustem nemají. Jsou to jen různé výrazové prostředky a přístupy.

Na druhou stranu používám výšivku pro fixaci určitých textů, jako svérázné archivování lidových moudrostí a životních zkušeností tradičním způsobem. „Prošívání“ vlastní prožité zkušenosti.

Tady se také děje sloučení dvou komponentů – textu a textilu. Text se splétá z písmen, slov, vět, a jako propletení nití vytváří vzor.

Babička také mimochodem vyšívala texty, krátká posláná.

Jaká je podle tebe budoucnost výšivky a čím se dá vysvětlit její dnešní postupné znovuzrození na současné scéně?

Důležité je odpoutání lidí od stereotypů a vnímání umění jen v rámci určitých forem. Pak bude rovnost a svoboda pro jakékoliv výrazové prostředky.¹³⁴

Dokumentární výšivka (Dokumentarnog veza) je přímo názvem projektu srbské umělkyně Vahidy Ramujkic a Izraelce Aviva Kruglanskiho, kteří spolupracují a vyšívají od roku 2008. Tradiční techniku výšivky považují za nejvhodnější pro dokumentaci reality a vyjádření vlastního postoje k ní. Putující ateliér navštěvuje různá města jako Káhira, Bristol, Barcelona nebo Jeruzalém, kde se snaží navázat vztah s místními obyvateli a vizualizovat jejich příběhy. Výšivky (obrázek 23), které vznikají bez předchozích kresebných náčrtů jsou výzvou a způsobem, jak stručně vyjádřit podstatu věcí. Obraz se stává šifrou, do kterého jsou zakomponované symboly umožňující příběh číst a prožívat. Výšivka i přes jednoduchost výjevů vzniká pomalu, což je vnímáno jako pozitivní stránka dokumentujícího projektu. Poskytuje možnost společné práce, času tráveného společně nad diskutováním a přemýšlením, zároveň oslovuje kolemjdoucí, vtahuje je do procesu. Výsledkem jsou mozaika vyšitých dějin a proces dokumentování samotný, který odhaluje znalost společenské reality a vědomí závažnosti jednotlivých příběhů pro jeden konkrétní.

Během dokumentárního výzkumu, který má vždycky putovní podobu, spolupracují Vahida a Aviv s místními obyvateli, nejčastěji se skupinou, jejíž názor může být často přehlížen veřejným míněním. Jsou to důchodci, babičky, které rády vyšívají, ženy na mateřské nebo částečně zaměstnaní občané. Výšivka se stává sociálním vyjádřením a terapií pro ty, jejichž hlas nezaznívá v oficiálních dějinách.

¹³⁴ Rozhovor vznikl na základě osobního setkání a mailové korespondence s Volodymyrem Kuznetsovym, dne 13.6.2017 (překlad z ruštiny)

***Vahida Ramujkic** (1973) vystudovala Akademii výtvarných umění v Bělehradu, kde působila do roku 1998. Následně se vydala do Španělska, kde společně s Laiomem Sadurni založila uměleckou skupinu Rotor (2001-2006). Jejich projekty se odehrávaly ve veřejném prostoru a působily na pomezí umělecké, aktivistické a urbanistické tvorby. Je autorkou knihy „Šengen bez muke“ pojednávající o vlastní zkušenosti jako občanky Srbska na území Evropské unie a „Istorije u raspravi“, sestavené z různorodých publikací a deníků o dějinách Jugoslávie. V roce 2008 začala spolupracovat s Avivem Kruglanskim na dodnes běžícím projektu „Dokumentarnog veza“, který pořádá na ulicích měst, kde vyšívají společně s jejich obyvateli. Od roku 2001 se k nim přidal Moshe Robes a společně pracují na dlouhodobém projektu „Microkulture“ zkoumající proces fermentace potravin ze socioekonomického úhlu pohledu. Vahida Ramujkic se zajímá o proces dokumentace sociálních dějin a jeho možnosti zahrnout perspektivy jednotlivců. Žije a pracuje v Bělehradu.¹³⁵*

Proč jste vybrala vyšívání jako hlavní prostředek pro svoji tvorbu a jak pracuješ s jinými?

Vyšívání vlastně není stěžejním prostředkem v mých pracích, ale je velice důležité. Uvedu několik hlavních důvodů, proč jsem si ho vybrala:

- POZVOLNOST při tvorbě – vznik ČASU pro reflexi a meditaci
- kousek populární kultury bez vlastní autority
- provázanost s životními procesy – v tradičním zobrazení všechny složky měly svůj význam
- patřilo to do živé kultury a bylo funkční součástí sociálního života – směr, který je narušen v moderní době institucionalizací umění (mezi jinými disciplínami)
- vztah k práci – dnes je vyšívání opravdu velice podceňováno, stejně jako spousta dalších ručních prací / řemesel – nastoluje to otázku vztahu umění a práce
- to jsou estetické hodnoty pro konstrukci textu/kresby, rytmu, opakování a variace
- otevírá to možnosti pro spolupráci
- dokumentární vyšívka je společenská technika, takže původně jsem to vyvinula s jiným umělcem – Avivem Kurglanskim

¹³⁵ VAHIDA RAMUJKIC <http://www.irational.org/cgi-bin/vahida/projects/index.pl>, vyhledáno 29.7.2017

Jaké jsou pro tebe výhody a nevýhody užití výšivky pro individuální a kolektivní postupy?

výhody pro společné postupy (už jsem nějaké zmínila):

- udělat si čas (a čas je čím dál vzácnější) na to sejít se a reflektovat, vyměňovat si názory a vypracovat velmi asertivní zobrazení prostředí, ve kterém žijí
- je jednoduché se to naučit, každý může vyšívat, pokud chce – současně vidíme celou škálu rozličných úrovní ovládnutí této techniky, od úplných začátečníků, kteří experimentují a vymýšlejí vlastní stehy, až k velice pokročilým účastníkům
- poskytuje to možnost dodávání informace na stejný kousek textilu a tím vytvářet dialog různých hlasů
- obzvláště dokumentární výšivka je obsahové – dokumentárnost, sebe-prezentace, na rozdíl od jiných dokumentárních postupů, kde je zobrazení budováno od unikátní perspektivy, nebo podmíněno různými faktory, střihem, distribucí atd.
- jako kolektivní zkušenost rozvíjí kolektivní autoritu a vlastnictví

Nevýhody:

- obecně dnešní svět umění je omezen na sociálně užitečný a sociálně funkční

Jak může umění, hlavně vyšívání, pomoci lidem dostat se z traumatu/problému/životních změn a jak důležité je postavení umělce v tomto dialogu? A jak to může být zajímavé a prospěšné pro umělce?

Je to všechno otázka výměny.

Když tedy pracujete s lidmi z různých zemí, můžete potom nazvat vyšívání univerzální technikou, nebo ne?

Ano, bylo také zajímavé sledovat různé motivace a styly při práci ve velice rozdílných zemích a kulturách.

Jaký vliv může mít výšivka na změny ve společnosti a v myšlení lidí?

Dokumentární vyšívání je technika pro dokumentování společenské reality, kde je zobrazení konstruováno z různých perspektiv... z toho důvodu stává se možností pro sebe-prezentaci

různých lidí, kteří se náhodou shromáždili při této společné aktivitě. Ale díky délce trvání procesu (zvykli jsme si pracovat denně po dobu několika týdnů a otevřeli jsme vyšivací kancelář na ulici) dokumentování se děje, když se dějí události, kterých se také účastníme, jsou navazovány nové vztahy a ty jsou vetkány do konečného díla.

Jak je pro vás důležitá finální podoba gobelínu/vyšivky? Hraje estetická stránka práce zásadní roli?

Gobelín je materializace všech procesů, které se objevily při tvorbě. Stejnou roli hrají děti zkoušející stehy a pomáhající při práci. Takto výsledný gobelín esteticky perfektně reflektuje proces, kterým byl vyroben. Každý detail je tady velice důležitý v soustavě celku.

Dělení na umění a řemeslo je dnes ještě pořád relevantní?

Samozřejmě, umění (které je zaštiťováno institucemi, systémem umění, trhem umění) si zapsalo přidanou hodnotu, je často přeceňováno v porovnání s řemeslem, které je často viděno spíš jako řemeslo.

Jaký je Váš názor na kraftivistické hnutí? Vidíte nějakou podobnost s vlastní prací? Jakou roli by měl hrát aktivismus v umělecké praxi?

Kraftivismus – pokud není politizován, se může jednoduše zařadit do koníčků střední třídy.

Jakékoliv umění je vždy podporováno a reprodukováno různými ideologiemi, i když se na to občas zapomínáme.

Je důležité si dávat pozor na sociální vztahy, se kterými pracujeme, a jaké nové vztahy tvoříme myšlenkou/prací, a samozřejmě, komu prospívá v symbolickém a materiálním smyslu.

Jaká je možná budoucnost vyšívání v kontextu současného umění?

To nevím, ale nechápu, proč by lidé měli přestat používat jehlu a nit pro vyjádření kreativity.¹³⁶

¹³⁶ Rozhovor vznikl na základě mailové korespondence s Vahidou Ramujkic, dne 25.6.2017 (překlad z angličtiny)

Umělci, díky kterým vznikla poslední kapitola mého textu, nejsou textilní výtvarníci, ani k nim nechtějí hlásit. Přesto se často obracejí k výšivce nebo šití ve své umělecké tvorbě. Jejich výběr byl omezen teritoriem, zastoupením na výstavách během posledních let a ochotou spolupracovat, jak jsem již zmiňovala na začátku kapitoly. Výsledkem je subjektivní pohled na techniku vyšívání v současném středo – a východoevropském umění, který má snahu dotvářet velký příběh dějin umění.

Nicméně v tomto přehledu lze vyčlenit řadu „červených nití“, které se vážou k výšivce v kontextu současné umělecké tvorby. Žádný z umělců nevnímá a nevyužívá techniku jako dekoraci, naopak mu slouží především jako ztělesnění jeho ideje. Zápasení s časem, které vyžaduje vyšívání, se stává výhodou během participativních aktivit. Výjimkou je ovšem strojová výšivka, která čas vnímá jinak, a dokáže pracovat s větším měřítkem. Charakteristickým přístupem pro současnou výšivku je návaznost na malbu, díky které vznikají realistické a abstraktní nitřové obrazy. Jako další společná charakteristika může být zmíněn návrat k tradici feministického umění. Umělecké kolektivy mají dnes potřebu se vracet k feministické teorii sedmdesátých let, která se jeví jako podstatná pro současnou východoevropskou společnost. Dále využívají podobný umělecký jazyk, který je stejně důležitý pro aktivistickou tvorbu. Aktivistická poloha se objevuje v tvorbě umělců a umělkyně, kteří mají snahu pracovat ve veřejném prostoru s kolektivem. Dialog je jedním ze základních principů v práci s výšivkou. Její kolaborativní princip, využívaný v průběhu posledních desetiletí, se jeví jako nejaktuálnější v současném umění.

6. Závěr

Cílem mé diplomové práce bylo pomocí historického přehledu, začínajícího Homérovou Odysseou, stanovit pozice tradiční techniky vyšívání v současné umělecké tvorbě. Ve svém badání jsem se opírala o literaturu věnující se vyšívce v kontextu dějin umění, která mne seznámila se stylovým vývojem techniky, s jejím specifickým postavením mezi uměním a řemeslem. Současně jsem se obrátila k textům zabývajícím se metodologií umění. Vodítkem se pro mě staly feministická umělecká teorie a umění spolupráce založené na teoriích participace. Posledním podkladem, který vytvořil základ textu, se staly rozhovory s umělci, kteří pracují s vyšívkou během posledních patnácti let.

Zkoumat výtvarné umění prostřednictvím určitého stylu nebo techniky je do určité míry omezující a občas i zavádějící. Zároveň si myslím, že technika může být pojata jako výtvarný jazyk, kterému jsou příznačné specifické obraty. Stejně jako lidské jazyky je i umělecké vyjadřování závislé na svém původu. Tedy i tvorba umělců se nepodobá jedna druhé, přesto ale vykazuje společné rysy, plní shodné poslání, a proto na ji lze vyčlenit vzhledem k materiálu.

Bez ohledu na to, že vyšívka je jednou z nejstarších uměleckých technik, její jazyk dnes není považován za mrtvý. Je jazykem komunikace, jehož výhodou je univerzalita, ověřená staletou tradicí. Znalost kulturních dějin vyšívky se vědomě nebo podvědomě odráží v současných dílech umělců, v jejich přístupu k materiálu. Zároveň tradičnost není výchozí vlastností v současné práci s vyšívkou, není vyjádřením myšlenky autora. Vyšívka nemusí být jenom rukodělnou činností, stejně jako nemusí vznikat jenom v ženských rukách. Snaží se odpoutat od genderových stereotypů, stává se „demokratickou“ technikou, dostupnou a zajímavou i pro muže.

Feministická umělecká teorie je dnes stále důležitá, ale na rozdíl od sedmdesátých a osmdesátých let je rozšířena díky disciplínám jako jsou antropologie, postkoloniální a queer studia, o další otázky. Umělecké kolektivy, pro které jsou důležité feministické názory, často se obracejí ke spolupráci, pomocí které vedou dialog se společností. Ve spojení s rukodělnou prací, jako je vyšívka nebo šití, se nejčastěji tato činnost přetvoří v kolektivní proces, buď v podobě kraftivistických činností nebo společné tvorby transparentů.

Hlavním elementem není prostor, ale čas. Uvědomění si času při práci nad výšivkou je to, co prožívá, kdokoli se jí věnuje. Trvání tvoří hlavní protiklad principů současné digitální doby, pro kterou je právě rychlost nejdůležitější hodnotou. Výšivka a s ní i další rukodělné techniky jdou proti proudu, čímž na sebe chtějí upozornit a na chvíli vrátit svět k jeho dřívějším principům. Přestože je výšivka hmotným uměleckým dílem, tvorba většiny současných umělců ji používá především jako proces, jehož účelem je dialog. Není to dialog mezi uměleckým dílem a divákem, ale otevřená diskuze, do které je přizvána společnost. Výšivka je řečí, která dnes vychází z umělecké půdy, ale záměrem je oslovit celou společnost bez ohledu na dosažené vzdělání.

Je očividné, že výšivka dnes není jenom dekorativní technikou, ale ve společnosti je ještě pořád spojena se stereotypy. O změnu usilují tvorba současných umělců, pro kterých výšivka tvoří součást volného umění. Díky nim technika a materiál jsou odpoutány od původního kontextu a vloženy do rámce současného umění, které vplétá umělce do sítě metaforických a skutečných světů.

Na závěr bych chtěla ještě jednou připomenout, že výšivka má vlastní vnímání času, které člověka pohltí. Podobně i její staletý příběh představuje spíše spirálu než přímou linku, v níž sám sebe protíná a vrací se zpět do současnosti.

7. Prameny a literatura

ALMEIDA 2013 - ALMEIDA, Diana V. Women and the arts: dialogues in female creativity. Bern: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2013

BAUSUM 2001 - BAUSUM, Dolores. Threading Time, edited by Dolores Bausum, Texas Christian University Press, 2001

BEAUDRY 2007 - BEAUDRY, Mary C. Findings, edited by Mary C. Beaudry, Yale University Press, 2007

BERLO 2016 - BERLO, Janet Catherine. Chronicles in cloth: quilt-making and female artistry in nineteenth-century America. CHERRY, Deborah, ed. a HELLAND, Janice, ed. Local/global: women artists in the nineteenth century. Aldershot: Ashgate, 2006

BISHOP 2012 - BISHOP, Claire. Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship. New York: Verso Books, 2012

BRANTÔME 2007 - BRANTÔME, Pierre de Bourdeille. Životy záletných dam. Vyd. 1. Praha: Dybbuk, 2007

BRIUKHOVETSKA 2017 - BRIUKHOVETSKA, Oksana. TEXTUS. Embroidery, textile, feminism. AVANTPOST-PRIM House, 2017 (katalog výstavy)

BRUDERLIN 2013 -BRUDERLIN, Markus. Art & textiles: fabric as material and concept in modern art from Klimt to the present. Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2013 (katalog výstavy)

CARON/ PAJACZKOWSKA 2001 - CARSON, Fiona. a Claire. PAJACZKOWSKA. Feminist visual culture. New York: Routledge, 2001

CARSON 2001 - CARSON, Fiona, ed. a PAJACZKOWSKA, Claire, ed. Feminist visual culture. New York: Routledge, 2001

CRAFT <http://www.etymonline.com/index.php?term=craft> , vyhledáno 22.7.2017

CRAFTIVISM <http://craftivism.com/> , vyhledáno 22.7.2017

ČERNÝ PROTEST https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/cerne-pondeli-polske-zeny-protestuji-proti-zakonu-o-interrupci-cernobilym-vydanim-je-podporila-gazeta-wyborcza_201610031432_dpihova , vyhledáno 28.7.2017

DAVID MEDELLA – A STITCH IN TIME <http://www.anothervacantspace.com/David-Medalla-A-Stitch-in-Time> , vyhledáno 20.7.2017

DEKEL 2013 - DEKEL, Tal. Gendered : Art and Feminist Theory, Cambridge Scholars Publishing, 2013

DEKRIMINALIZACE DOMÁCIHO NÁSILÍ V RUSKU <https://www.respekt.cz/denni-menu/putin-zpecetil-mirnejsi-tresty-za-domaci-nasili-rusko-zapadni-dovoz-nepotrebuje> , vyhledáno 27.7.2017

GENTLE PROTEST <https://craftivist-collective.com/our-story/> ,vyhledáno 22.7.2017

GERHARD 2013 - GERHARD, Jane F. The Dinner Party: Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970-2007, University of Georgia Press, 2013

GHRÁDAIGH NÍ 2012 - GHRÁDAIGH NÍ, Jenifer, Mere Embroiderers? Women and Art in Early Medieval Ireland, in: MARTIN, Therese, ed. Reassessing the roles of women as 'makers' of medieval art and architecture. Leiden: Brill, 2012

GOUMA-PETERSON GOUMA-PETERSON, Thalia. a Miriam SCHAPIRO. Miriam Schapiro: shaping the fragments of art and life. New York: Harry N. Abrams Publishers, 1999

HISTORY <http://www.royal-needlework.org.uk/content/13/history> ,vyhledáno 16.5.2017

CHADWICK 1991 - CHADWICK, Whitney. Women, Art, and Society. London: Thames and Hudson, 1991

JANIE TERRERO <https://sussexpast.co.uk/wp-content/uploads/2011/08/Priest-House-suffragette-handkerchief.pdf> , vyhledáno 29.6.2017

JAQUEMART 2012 - JAQUEMART, Albert. Decorative Art, edited by Albert Jaquemart, Parkstone International, 2012

JAUDON/KOZLOFF 1978 - JAUDON/KOZLOFF, Art Histerical Notions of Progress and Culture. Heresies 4 (Winter 1978)

KATHLEEN COYNE KELLY. Performing Virginity and Testing Chastity in the Middle Ages. London: Routledge, 2000

KLÁRA HOSNEDLOVÁ <http://www.klarahosnedlova.com/> , vyhledáno 23.7.2017

Kluci a holky, co jim to nevadí <http://www.sam83.cz/galerie/vystavy/kluci-a-holky-co-jim-to-nevadi/> , vyhledáno 3.8.2017

KRISTEVA 1986 - KRISTEVA, Julia, MOI, Toril, ed. The Kristeva reader. New York: Columbia University Press, c1986

KYRIAKI/ ZAKRESKI 2011 - KYRIAKI, Hadjiafxendi/ ZAKRESKI, Patricia. What is a Woman to Do? edited by Kyriaki Hadjiafxendi, and Patricia Zakreski, Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2011

LAMPERT 2013 - LAMPERT, Nicolas. A People's Art History of the United States, The New Press, 2013

LESLIE 2007 - LESLIE, Catherine Amoroso. Needlework through history: an encyclopedia. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2007

LOOS 1929 - LOOS Adolf (Markalous Bohumil eds.). Řeči do prázdna. Praha Orbis 1929

Make it up! <https://craftivist-collective.com/blog/2011/05/our-make-it-up-workshop-at-tate-britain/>, vyhledáno 22.7.2017

MARTIN 2012 - MARTIN, Therese. Reassessing the roles of women as 'makers' of medieval art and architecture, Leiden: Brill, 2012

MARY LINWOOD, <http://www.meg-andrews.com/item-details/Mary-Linwood/6374>, vyhledáno 18.5.2017

MAŠÍNOVÁ 1997 - MAŠÍNOVÁ, Jana. Jak náprstek o práci přišel, aneb, Z historie šicí techniky: [katalog k výstavě, Praha 1997] = How thimble lost its work, or, From the history of needlework technique. [Praha]: Národní technické muzeum, 1997

NEDOMA 2015 - NEDOMA, Petr. FLAESH. Galerie Rudolfinum, 2015 (katalog výstavy)

NOCHLIN 1988 - NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists?, Extract from Women, Art and Power and Other Essays, Westview Press, 1988

OPUS ANGLICANUM <https://www.britannica.com/art/opus-anglicanum> ,vyhledáno
28.3.2017

PACHMANOVÁ 2013 - PACHMANOVÁ, Martina. Zrození umělkyně z pěny limonády: genderové kontexty české moderní teorie a kritiky umění. Vyd. 1. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2013

PACHMANOVÁ Martina. Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu. Praha: Argo, 2004

PARKER 2010 - PARKER, Rozsika. The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine. New ed. New York: I. B. Tauris, 2010

PARKER 2013 - PARKER, Rozsika. a Griselda. POLLOCK. Old mistresses: women, art, and ideology. I.B. Tauris & Co Ltd, 2013

PEŠINA 1982 - PEŠINA, Jaroslav. Mistr Vyšebrodského cyklu. 1. vyd. Praha: Odeon, 1982

POCHE 1970 - POCHE, Emanuel: Umělecké řemeslo. In: Jaroslav PEŠINA (ed.): České umění gotické 1350-1420 (kat. výst.), Praha 1970

PUSSYHATPROJECT <https://www.pussyhatproject.com/> ,vyhledáno 30.6.2017

RADICAL CROSS STITCH <http://radicalcrossstitch.com/> , vyhledáno 27.7.2017

RATTO/BOLER 2014 - RATTO, Matt a Megan. BOLER. DIY citizenship: critical making and social media. MIT Press,2014

SAVAGE 1879 - SAVAGE, Eliza Mary Ann a Lucretia P. HALE. Art-needlework for decorative embroidery. 2d ed. Boston: S. W. Tilton & co., 1879

SEMPER 2004 - SEMPER, Gottfried, Harry Francis. MALLGRAVE a Michael. ROBINSON. Style in the technical and tectonic arts, or, Practical aesthetics. Los Angeles: Getty Research Institute, c2004

SHIMIZU/WHITEHEAD 1999 - SHIMIZU, Stacey, The Pattern of Perfect Womanhood. Feminine Virtue, Pattern Books and the Fiction of the Clothworking Woman. WHITEHEAD, Barbara. Women's Education in Early Modern Europe: A History, 1500 to 1800. Taylor &

Francis, 1999 (The Pattern of Perfect Womanhood. Feminine Virtue, Pattern Books and the Fiction of the Clothworking Woman)

SMITH 1867 - SMITH, William. Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology. London: J. Walton, 1867

The Splendor of Textiles <https://zacheta.art.pl/en/wystawy/splendor-tkaniny> ,vyhledáno 3.8.2017

TOWNSEND 1908 - TOWNSEND, W. G. Paulson; PESEL, Louisa F. Embroidery; or, The craft of the needle, New York, F.A. Stokes company, 1908

Triennale současného ruského umění <http://triennial.garagemca.org/ru/artists> ,vyhledáno 3.8.2017

VAHIDA RAMUJKIC <http://www.irational.org/cgi-bin/vahida/projects/index.pl> , vyhledáno 29.7.2017

VOGL <http://huntkastner.com/project-room/past/exhibitions/past/vogl/> ,vyhledáno 23.7.2017

VOLODYMYR KUZNETSOV <http://volodymyrkuznetsov.com/> , vyhledáno 28.7.2017

VOTRUBOVÁ 1931 - VOTRUBOVÁ, Štefana. Živena, jej osudy a práca. V Turčianskom Sv. Martine: Živena, spolok slovenských žien, 1931

WALKER 2014 - WALKER, John A.. Left Shift : Radical Art in 1970s Britain, I.B.Tauris, 2014

WEIGERT 2012 - WEIGERT, Laura, The Art of Tapestry: Neither Minor or Decorative, in: HOURIHANE, Colum, ed. From minor to major: the minor arts in medieval art history. Princeton: Index of Christian Art, Department of Art & Archaeology, Princeton University in association with Penn State University Press, 2012.

Well Cut: Hannah Höch at the Whitechapel Gallery, in: <https://www.apollo-magazine.com/well-cut-hannah-hoch-whitechapel-gallery/> ,vyhledáno 12.7.2017

WHEELER 2012 - WHEELER, Eileen. The Political Stitch: Voicing Resistance in a Suffrage, Textile Society of America Symposium Proceeding, 2012

<http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1757&context=tsaconf> , vyhledáno 24.6.2017

WINTER 1906 - WINTER, Zikmund, Dějiny řemesel a obchodu v Čechách v XIV. a v XV. století. V Praze: Nákladem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1906

WOMANHOUSE <http://www.womanhouse.net/> ,vyhledáno 19.7.2017

ZEMINOVÁ, 1978 - ZEMINOVÁ, Milena, České gotické výšivky a jejich objednavatelé. In: Umění a řemesla 2, 1978

ZEMINOVÁ, 1980 - ZEMINOVÁ, Milena, Malíři a vyšíváči ve středověku. In: Umění a řemesla 4, 1980

ТВОРЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ НАДЕНЬКА <http://triennial.garagemca.org/ru/Nadenka-creative-association> , vyhledáno 24.7.2017

ШВЕЙНЫЙ КООПЕРАТИВ ШВЕМЫ <http://triennial.garagemca.org/ru/Shvemy-sewing-cooperative> , vyhledáno 27.7.2017